This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

EUGÈNE VÉRON
Rédacteur en Chef du Progrès de Lyon

LE PROGRÈS INTELLECTUEL DANS L'HUMANITÉ

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
A. LE CHEVALIER, ÉDITEUR
61, RUE RICHELIEU, 61

LYON
LIBRAIRIE RÉPUBLICAINE
[illegible]

1872

UNIV. OF CALIFORNIA

EUGÈNE VÉRON

Rédacteur en Chef du *Progrès* de Lyon

LE PROGRÈS INTELLECTUEL DANS L'HUMANITÉ

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS | LYON
A. LE CHEVALIER, ÉDITEUR | LIBRAIRIE RÉPUBLICAINE
61, RUE RICHELIEU, 61 | 40, PLACE DE LYON, 40

1872

AVERTISSEMENT.

Quoique ce livre ait la prétention d'être sérieux et même philosophique, cependant on n'y trouvera ni dissertations savantes sur le beau en soi, ni distinctions profondes entre *la finalité* interne et la finalité externe. Les hautes régions de la métaphysique transcendentale m'ont toujours quelque peu effrayé, et j'ai eu de tout temps la faiblesse de croire que les savants hommes qui nous rendent des oracles au nom de Platon ou de Plotin, se moquent un peu ou d'eux-mêmes ou de leurs lecteurs. Si je me trompe, j'espère qu'ils me le pardonneront. Tout le monde n'est pas construit de manière à pouvoir respirer à l'aise sur ces cimes ardues. Chaque fois que j'ai tenté de pénétrer dans la sphère de leurs hautes spéculations, il m'a semblé que je plaçais ma tête sous la cloche d'une machine pneumatique, et que l'air me manquait. Je renonce donc désormais à toute tentative de ce genre, et je me réduis à admirer la force de constitution qui permet à quelques natures privilégiées de vivre dans le vide. Je sais bien que cela seul me condamne à n'être jamais couronné par aucune académie ; mais je m'en console en pensant qu'il vaut encore mieux vivre sans couronne que de mourir asphyxié.

Je me suis contenté de chercher dans l'histoire des arts le sens philosophique des principales manifestations de l'esprit humain, et d'en construire, tant bien que mal, une théorie historique du progrès intellectuel, considéré à un point de vue qui m'est personnel, et par un côté qui me semble avoir été généralement négligé ou mal compris.

Le point de départ de ma thèse est que c'est l'intelligence elle-même qui se transforme, se complète, et dont le développement progressif se traduit au dehors par l'excellence progressive de ses œuvres. Par conséquent le progrès pour moi consiste uniquement dans un accroissement de la puissance intellectuelle. C'est à ce point de vue unique que je considère et que j'apprécie les manifestations successives de la faculté artistique dans l'humanité. Toute œuvre humaine porte l'empreinte et peut donner la mesure de l'intelligence qui l'a produite. C'est cette mesure que je me suis appliqué à déterminer, et qui seule me sert de règle dans le classement que j'ai tâché d'établir entre les diverses productions des arts anciens et modernes.

J'ai eu à combattre bien des préjugés fortement enracinés dans les esprits par les habitudes de l'éducation classique, qui nous incline, à force d'illusions et de sophismes, à considérer le passé comme le modèle de l'avenir. L'opposition que je m'attends à rencontrer de la part des esprits les plus ouverts me faisait un devoir d'insister et de revenir, à plusieurs reprises, sur un certain nombre d'idées capitales, dont l'adoption ou le rejet doit décider du succès de ma thèse. Ces retours pourront donner à certaines parties de ce livre un air de désordre; mais j'ai cru devoir sacrifier à la force de l'argumentation quelque chose de l'ordre et de la proportion géométriques, convaincu, par mon expérience personnelle, que souvent une idée qui n'a pu pénétrer sous une forme est plus efficace sous une autre. Il ne suffit pas d'avoir raison, si l'on ne sait pas accommoder ses arguments à la diversité des différents lecteurs, et aussi à la variété de dispositions et d'humeur d'un même esprit.

Pour ce qui a rapport à la poésie hébraïque, j'aurais quelques réserves à faire. Pendant que ce livre s'imprimait, je me suis remis à étudier les Psaumes hébreux avec une nouvelle attention et avec une entière indépendance d'esprit, sans m'inquiéter des sens qu'avaient pu y faire découvrir les préoccupations religieuses. Je les ai lus, étudiés et traduits uniquement sur le texte hébreu, en ne *donnant* à chaque phrase que le sens qui m'a paru en ressortir naturellement. Ce travail, que je me propose de publier prochainement, a modifié un certain nombre de mes appréciations de détail, mais a complètement confirmé mes conclusions générales. Je crois être maintenant en état de prouver, d'une manière péremptoire, que le peuple hébreu a passé par les mêmes conditions intellectuelles que le reste de l'humanité, que sa première religion a été le naturalisme, comme chez toutes les nations, et que cette religion a persisté chez lui aussi longtemps que partout ailleurs. Le privilége que notre crédulité lui confère, d'avoir seul échappé aux illusions du polythéisme, n'est que le résultat de notre ignorance, en même temps qu'une nouvelle preuve de l'incroyable docilité avec laquelle nous acceptons les yeux fermés toutes les vieilles erreurs, pourvu qu'elles aient eu la persistance de s'affirmer pendant un long temps.

INTRODUCTION

I. Adoration du passé. — II. Théories de Platon et d'Aristote sur l'origine des idées. — III. Le spiritualisme officiel. — Ses erreurs de méthode. — Ses emprunts à la philosophie antique. — Identité et passivité des intelligences. — IV. Liberté et activité propre de l'intelligence. — Le progrès. — Ses vraies conditions. — Des causes qui l'entravent. — V. Division de l'histoire de l'humanité en deux grandes périodes. — Instinct et réflexion. — VI. De la critique moderne.

§ I.

Il n'y a personne qui n'ait lu ou vu un grand nombre de livres édifiants, recommandés aux mères de famille et à la jeunesse des deux sexes, et uniquement faits pour prouver que depuis longtemps, mais surtout depuis 1789, les choses vont de mal en pis, que l'humanité est en décadence et que la fin des temps est proche. Chaque siècle a eu, comme le nôtre, ses prophètes de malheur, et il ne semble pas que leur race soit près de s'éteindre. Ils se donnent pour mission spéciale d'exalter le passé aux dépens du présent. Toujours mécontents des vivants, ils n'ont d'amour que pour les morts. Pour eux ;

> Rien n'est beau que le vieux ; le vieux seul est aimable.

Les dates décident de leur affection ou de leur haine. Ils se sont fait une histoire à leur usage, toute parfumée de vieilles vertus, toute peuplée de vieux héros qu'ils créent à leur image par la puissance souveraine de leur ignorance et de leurs préjugés. Ce sont leurs ancêtres qui ont imaginé l'âge d'or pour humilier leurs contemporains et se donner le droit de les injurier, en vantant le bon vieux temps.

Au milieu de leur admiration générale pour tout ce qui n'est plus, chacun d'eux s'est taillé dans l'histoire un petit domaine préféré. C'est le fort d'où ils foudroient la corruption présente. Toutes les institutions, pourvu qu'elles aient cessé d'exister, ont droit à leurs hommages. Depuis la théocratie silencieuse de l'Egypte jusqu'à la turbulente féodalité du moyen-âge, depuis la république oppressive de Sparte jusqu'à la monarchie infaillible et divine de Louis XIV, le despotisme, sous toutes ses formes et dans toutes ses œuvres, a trouvé des panégyristes parmi ces adorateurs de la mort et des ruines.

Cette superstition est vieille comme le monde : *Major e longinquo reverentia.* La remarque de Tacite est aussi vraie de notre temps que du sien. Partout nous voyons cet instinctif regret du passé en perpétuer ou en restaurer les erreurs, et établir dans les esprits les plus dévoués au progrès des conflits et des luttes qui les condamnent à l'inaction ou aux plus tristes inconséquences. Combien de nos jours n'avons-nous pas vu d'hommes sincères, animés des plus généreux sentiments, égarés par ce mirage trompeur! Chacun s'attache à trouver dans l'histoire la réalisation de ses rêves, confondant ses souvenirs avec ses espérances, comme s'il n'y avait d'avenir possible que dans le passé. Au lieu de marcher résolûment en avant, ils s'arrêtent à regarder en arrière. Puis ils s'étonnent que l'humanité progresse si lentement, et qu'elle soit encore si loin de ces vertus et de cette liberté dont ils se proclament les apôtres!

Tous les partis, dans tous les siècles, ont été plus ou moins victimes de la même erreur; c'est cette prétention de ranimer sans cesse des cadavres qui a frappé d'impuissance toutes les restaurations, dans la politique comme dans la religion, dans la philosophie comme dans la littérature. Faut-il donc croire que ce perpétuel retour vers ce qui n'est plus soit une fatalité imposée à l'esprit humain et qu'il soit condamné à une éternelle imitation? Pour moi, je ne le pense pas. Je n'y vois qu'un effet de l'ignorance où il est de sa véritable nature et de ses réelles destinées. Il est nécessaire d'entrer à cet égard dans quelques développements.

§ II.

Platon considère les *idées* comme des espèces d'êtres divins, intermédiaires entre la Divinité suprême et le monde. Ce sont elles qui ont été chargées de créer les choses et de leur donner leur forme, l'Etre parfait ne pouvant sans souillure entrer en rapport direct avec les objets et les êtres inférieurs, même pour les créer. Par conséquent l'*idée*, exemplaire divin et créateur, est seule réelle, parce que seule elle participe de l'Etre. La matière, inintelligente et informe par elle-même, n'est qu'un néant; elle n'arrive à l'existence que par l'opération de l'*idée* qui lui donne sa forme.

Ces *idées*, types des choses, en révèlent aux hommes l'existence en se manifestant aux intelligences. C'est par elles seulement que nous pouvons avoir quelque connaissance de la réalité extérieure. Les sens ne peuvent que nous tromper. En contemplant au dedans de nous-mêmes ces formes divines, nous voyons tout ce qu'il y a de réel dans le monde. C'est une sorte de révélation permanente, où se retrouvent les traits principaux de la doctrine de la vision en Dieu de Malebranche, et de la théorie cartésienne de la raison, qui, après avoir été détrônée par Locke et Condillac, nous a été rendue avec des modifications insignifiantes par les fondateurs de la nouvelle école éclectique.

Cette théorie platonicienne de l'origine de nos idées, commune à toutes les écoles qui se disent spiritualistes, a pour premier inconvénient de supprimer la liberté humaine, dont elle se considère pourtant comme la protectrice, en l'asservissant à l'obligation de l'uniformité intellectuelle et à la fatalité d'une science octroyée et révélée, en autorisant, au nom d'une vérité unique et de principes immuables, l'intolérance contre toute dissidence d'opinion, la persécution contre toute tentative de progrès. Le second est d'introduire la fantaisie dans la science par cette hypothèse des *idées* divines qui créent le monde à leur image. C'est grâce à la faculté de se tirer d'embarras en imaginant des entités métaphysiques de cette sorte que les philosophes se sont si peu appliqués à l'observation psychologique, et qu'ils se contentent d'ériger en systèmes toutes les puérilités qu'ils trouvent sur leur chemin.

De même que toutes les doctrines soi-disant spiritualistes qui se sont produites depuis Platon sont plus ou moins ébauchées dans les théories du philosophe grec, on peut dire également que tous les systèmes sensualistes et matérialistes se retrouvent, au moins en germe, dans les livres d'Aristote. Il n'y a pas à s'en étonner, la philosophie, jusqu'à ce jour, n'ayant guère fait que pivoter sur deux idées fort obscures et fort étroites, l'esprit et la matière. Comme ces deux idées, presque également inintelligibles, n'existent qu'en vertu d'une grossière apparence et d'une définition arbitraire, il en est résulté qu'en acceptant l'une ou l'autre comme principe, tous ont été forcément poussés par la logique dans le système de Platon ou dans celui d'Aristote. Du moment que l'on se condamne à regarder toujours les mêmes objets, du même point de vue, il est bien difficile que l'on découvre des choses fort nouvelles. On se console alors de la monotonie du spectacle, en faisant de l'immobilité le caractère le plus essentiel de la vérité.

Aristote commence par rejeter toute cette fantasmagorie d'*idées* éternelles et créatrices, imaginées par Platon comme intermédiaires entre Dieu et le monde, entre l'intelligence humaine et les choses. Il comble l'abîme creusé entre la matière et l'esprit. Dieu, la pensée pure et l'Etre par excellence, amène toutes choses à l'existence par une sorte d'attraction qui lui est propre, et qui donne à tout le mouvement et la vie. Les rapports de l'homme avec les choses s'établissent par des procédés analogues. Elles existent avec leur nature et leurs caractères propres. Ces caractères se communiquent de la chose à l'homme, comme l'être se communique de Dieu au monde. L'impression que j'éprouve en face d'un objet est une qualité de l'objet; l'idée que je conçois à sa vue en dérive et lui appartient également. Le spectacle qui m'effraie ne produit pas sur moi cet effet en vertu d'une certaine disposition de mon âme, qui pourrait être toute différente. Le spectacle est effrayant par lui-même, c'est sa qualité propre; il ne cesserait pas d'être effrayant quand même il ne serait vu de personne. L'effroi que j'éprouve n'est qu'une contagion de l'objet à moi. C'est ainsi que, dans la croyance antique, la vue d'un crime rend criminels tous les spectateurs. Le crime est dans l'acte, non dans l'agent, mais il se communique de l'acte à l'agent, volontaire ou non. C'est en vertu de cette idée que l'acte criminel d'un seul homme, fût-il même commis par lui à son insu, suffit pour le rendre coupable, et enveloppe dans la même culpabilité sa famille, sa ville, sa patrie tout entière. Il faut qu'un acte contraire annule par son influence propre l'influence funeste du premier. L'homme souillé se purifie par des ablutions et des sacrifices. C'est le fond de toutes les doctrines religieuses et morales de l'antiquité. Platon, en apparence si différent d'Aristote quand il explique spéculativement l'origine des idées dans l'homme, retombe, en religion et en morale, dans toutes les conséquences de la doctrine matérialiste, implicitement contenue dans les croyances vulgaires, et qu'Aristote a exposée et systématisée si nettement.

La théorie aristotélique de l'origine des idées, tout aussi fausse que celle de Platon, avait au moins l'avantage de ne pas faire intervenir dans la question un élément étranger, qui, sous prétexte d'explication, ne faisait qu'embarrasser le problème. Aussi, grâce à cette apparente simplicité, a-t-elle toujours été bien plus populaire que l'autre. Il semble en effet, à première vue, que ce soit celle que fournisse l'observation directe des faits. Chez tous les peuples, c'est celle que consacre le langage. Partout on dit : un spectacle effrayant, une musique agréable, comme si ces épithètes indiquaient des qualités réelles des choses. Les spiritualistes le disent, comme les matérialistes, non pas seulement pour obéir aux nécessités du langage, mais sans se douter que ces manières de parler supposent nécessairement la théorie à laquelle ils prétendent substituer la leur.

Du reste, au milieu de ces oppositions plus apparentes que réelles, et de ces confusions plus réelles qu'apparentes, les deux théories ont un point de départ commun. Toutes deux s'accordent à condamner l'homme à un rôle purement passif. Selon Platon, ce sont les *idées*, selon Aristote, ce sont les choses mêmes qui s'imposent à la connaissance. Soit que l'intelligence reçoive les notions des choses par l'intermédiaire de leurs types divins, soit qu'elle les doive à la contagion directe des objets, elle n'est jamais qu'un miroir qui réfléchit des images sans intervenir par elle-même dans leur formation. Elle ne fait que refléter ou l'objet ou l'idée, dont la notion lui est essentiellement étrangère. Par la même raison, cette notion est immuable et fatale; et puisqu'elle est impersonnelle, elle est par là même universelle et éternelle. Tout homme, en tout temps placé dans la même circonstance, devra recevoir la même impression, la même idée et porter le même jugement, puisque cette impression, cette idée, ce jugement ne sont pas son œuvre propre, mais un simple écho d'une même chose. De là, la nécessité de l'uniformité, imposée comme loi à tous les esprits, sous le nom de sens commun, le nombre des suffrages considéré comme preuve de la vérité, le mépris des minorités, qui ne peuvent se refuser à la lumière que par une mauvaise foi haïssable; de là enfin, l'intolérance sous toutes ses formes, en religion, en politique, en morale, en littérature. Ces tristes conséquences sont trop clairement démontrées par toute l'histoire pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter.

§ III.

Cette croyance à la passivité de l'intelligence, asservie à toutes les influences du dehors et privée de la conscience de la véritable activité, est le fondement commun de toutes les philosophies objectives. J'appelle de ce nom, qu'on a eu tort de chercher à ridiculiser, puisqu'on n'a pas su le remplacer, toutes les doctrines matérialistes ou soi-disant spiritualistes qui ne reconnaissent comme réelles que les notions correspondant à des réalités extérieures, physiques ou métaphysiques, et qui ne veulent pas que l'intelligence humaine puisse concevoir ou créer des idées qui soient autre chose que le reflet d'objets ou d'êtres existant par eux-mêmes et hors de l'esprit de l'homme. Plutôt que de consentir à lui reconnaître ce pouvoir créateur, elles créent de leur propre autorité des entités métaphysiques, tout exprès pour les revêtir d'une existence imaginaire, qu'elles tiennent à faire passer pour réelle et indépendante de l'esprit qui les produit. Dans cette classe rentre tout système qui, appliquant aux idées les plus générales et les plus abstraites les procédés philosophiques et les habitudes d'esprit des temps passés, fait des principes des espèces d'êtres *sui generis,* des sortes d'émanations divines, analogues aux *idées* de Platon, vivant de leur vie propre, immuables, éternels, impersonnels.

Sur la question de l'origine des idées, la doctrine qui règne en ce moment sous le nom d'éclectisme ou de spiritualisme n'a rien ajouté aux théories de l'antiquité. Les modifications de forme qu'elle y a apportées ne changent rien au fond. Le point de vue est toujours le même : tout repose toujours, comme dans la théorie platonicienne, sur l'opposition de l'esprit et de la matière, et sur l'infériorité de celle-ci par rapport au premier. Mais, au milieu de ce grand mépris pour la matière, nos philosophes conservent toujours un grand faible pour les réalités extérieures. Il faut toujours qu'ils y réduisent les idées pour pouvoir en comprendre l'existence. Une existence purement intellectuelle leur fait peur; ils ne conçoivent pas que des principes ou des idées puissent être simplement produits par l'énergie créatrice de l'intelligence, et que, par conséquent, ils puissent varier dans des intelligences différentes, suivant le degré de développement où chacune d'elles est parvenue.

Lorsque cette école se fonda, elle annonça des prétentions psychologiques, qui pouvaient faire espérer que l'observation des faits intellectuels allait enfin nous faire sortir de l'impasse où nous avait engagés l'inexpérience des anciens. L'illusion ne fut pas longue. Au lieu de rompre résolûment avec les méthodes convaincues d'insuffisance, au lieu de se mettre à la poursuite de toutes les manifestations de l'esprit humain dans tous les temps et à tous les âges, au lieu de chercher des renseignements dans l'étude des religions, des langues, des civilisations de toutes les époques, depuis la première ébauche de la vie sauvage jusqu'au dernier développement de la vie civilisée, depuis l'enfant jusqu'au vieillard, afin de pouvoir tout contrôler, tout comparer, M. Cousin a mieux aimé recommencer l'expérience qui avait si mal réussi à ses devanciers. Il s'est mis devant son miroir, dans l'espoir d'y trouver écrite l'histoire de l'esprit humain. Il était facile de prévoir ce qui devait résulter d'une pareille manière de procéder. Au lieu d'une doctrine nouvelle, nous avons eu le portrait de M. Cousin, fort bien tracé sans doute et très ressemblant, mais fort insuffisant pour tenir lieu de la philosophie qu'on nous avait promise.

Cette errreur était pardonnable aux époques précédentes. On n'avait encore aucune idée de la psychologie. La philosophie n'était qu'une sorte de géométrie, et consistait uniquement à déduire, avec plus ou moins de logique, les conséquences de principes considérés comme supérieurs et soustraits à l'examen. La gloire de Descartes est d'avoir trouvé un principe nouveau, puisé dans l'observation personnelle, et qui devait ouvrir à la philosophie une voie nouvelle, en substituant aux axiomes jusqu'alors reçus l'étude directe de l'âme. La fameuse formule : *je pense, donc* *je suis*, contenait en germe la méthode psychologique. Mais elle servit peu à celui qui l'avait trouvée. Après s'être placé si hardiment hors du domaine de l'autorité, il s'empressa d'y rentrer aussitôt. On a beau se jurer d'être libre, il est toujours difficile de secouer en un moment les servitudes imposées à l'esprit par l'éducation. Descartes, malgré tout son génie, plus géométrique du reste que philosophique, ne put échapper à cette loi ; en dépit de lui-même et sans s'en apercevoir, il retomba dans l'ornière de la scholastique.

M. Cousin n'a pas été plus heureux. Appuyé d'un côté sur la psychologie, de l'autre sur l'histoire de la philosophie, il semblait qu'il n'eût qu'à contrôler les résultats de l'une par ceux de l'autre. La méthode était simple ; la jeunesse d'alors applaudissait, considérant le résultat comme certain. Il l'était en effet, mais tout au rebours de ce qu'elle attendait. L'éclectisme, tant prôné, a reproduit exactement les illusions qu'on pouvait croire ruinées par le XVIIIe siècle, et toute la gloire de M. Cousin se réduit à avoir rejeté la pensée contemporaine d'un siècle en arrière, en pleine philosophie cartésienne, c'est-à-dire à l'enfance de la philosophie moderne. Sa doctrine est celle de Bossuet et de Fénelon, qui eux-mêmes, sans y songer, ne font guère que reproduire, à l'imitation de Descartes, les théories et les procédés de la philosophie grecque. C'est toujours la même conception de la vérité une et immuable, révélée à l'intelligence, soit par Dieu lui-même, soit par la raison impersonnelle ; ce sont toujours les mêmes principes éternels et innés qui s'imposent de leur propre autorité et dans une égale mesure à tous les esprits. La tâche du philosophe éclectique se borne, comme sous le règne de la scholastique, à raffiner, avec plus ou moins de subtilité et de logique, sur les conséquences des principes consacrés et inviolables. L'identité de toutes les intelligences, en tous temps et en tous pays, par une égale participation à la raison universelle, avait été préparée par la philosophie antique, et se trouvait implicitement contenue dans ses théories. Cette conséquence, il est vrai, avait été éludée au profit de la vanité nationale de la Grèce ; on avait exclu les Barbares, c'est-à-dire l'univers presque entier, de l'héritage divin. Le spiritualisme moderne se glorifie d'avoir rétabli l'humanité dans ses *droits*, et il en triomphe comme d'une découverte sublime. Il ne voit pas que ce n'est qu'une conséquence logique des doctrines qu'il a empruntées, et que loin d'avoir tant à s'en applaudir, cette conséquence suffit à condamner les principes philosophiques qui la contenaient. C'est elle, comme nous l'avons déjà remarqué, qui fait de l'uniformité un devoir, du nombre un argument, de l'hérésie un crime, de l'intolérance une vertu. Avec l'identité des intelligences, avec l'éternité des principes immuables, avec la doctrine d'une vérité objective, unique, l'humanité est condamnée à l'immobilité, ou à ces luttes incessantes que ne manque jamais de produire la contradiction des doctrines arrêtées avec besoins progressifs de l'intelligence humaine.

Cette croyance à l'identité de la raison dans tous les hommes, et par conséquent à la passivité de l'intelligence, est précisément ce qui a causé toutes les erreurs des spiritualistes modernes. S'ils n'avaient pas été convaincus d'avance de l'identité des intelligences, ils n'auraient pas cru qu'il suffisait de regarder en eux-mêmes pour y retrouver tout le genre humain; ils auraient compris que, pour faire la théorie des idées dans l'humanité et pour en marquer l'origine, ce n'est pas assez de considérer les caractères qu'elles peuvent avoir dans un exemplaire unique et dans un seul moment; que, pour savoir d'où elles viennent, comment elles se produisent et se développent, il faut les re-regarder commencer et croître, c'est-à-dire étudier l'homme à ses différents âges et l'humanité dans les civilisations différentes qu'elle a traversées; que, pour voir si elles sont réellement innées et nécessaires, il faut au moins regarder si elles se retrouvent également chez tous les peuples, dans tous les climats et dans toutes les situations; que, pour affirmer de tels résultats, il ne suffit pas de s'étudier soi-même ou d'observer quelques hommes qui, placés dans les mêmes conditions d'éducation et d'existence, doivent par là même avoir entre eux plus d'une ressemblance.

Sans doute, nous dit-on; aussi ont-ils étudié l'histoire des idées dans les livres des hommes de tous les temps qui se sont donné pour mission de faire la théorie des idées de leur siècle. Où trouver de meilleurs guides pour une pareille étude qu'un Platon, un Aristote, un Descartes? — Rien de mieux, en effet, s'il s'agit de savoir quelles ont été les doctrines philosophiques du passé, que d'interroger les philosophes; mais ce que nous voulons apprendre, c'est comment se produisent et d'où viennent les idées, et non pas ce qu'en ont pu penser tels ou tels théoriciens. Or, pour savoir comment se produisent les choses, il n'y a rien de tel que de les considérer elles-mêmes au moment où elles se produisent. Je concevrais encore qu'on accordât cette importance aux témoignages, si l'on consultait de véritables témoins qui eussent vu de leurs yeux les faits sur lesquels on les interroge, et si toutes leurs dépositions étaient concordantes. Loin de là, elles abondent en contradictions de toute espèce. Aucun d'eux n'a observé directement les faits qu'il prétend expliquer. Leurs théories ne sont fondées que sur des hypothèses plus ou moins ingénieuses, que rien ne confirme, et ne sont, la plupart du temps, que la réduction en systèmes des préjugés vulgaires de leur temps. De quel droit choisissez-vous au milieu de toutes ces autorités qui se combattent? A quel signe reconnaissez-vous la vérité au milieu de ce chaos de doctrines contradictoires? Suffira-t-il, pour mériter la préférence, que l'une d'elles se trouve en rapport avec les habitudes de votre esprit? Mais ces habitudes d'esprit, les tenez-vous de la nature ou de l'éducation? De ce que la civilisation au milieu de laquelle vous vivez s'est inspirée de certains principes, est-ce une raison absolue pour que ces principes soient les seuls vrais?

C'est là l'erreur des philosophes modernes. Nourris au milieu de la civilisation chrétienne, tout imprégnée des doctrines platoniciennes, habitués à en trouver sans cesse autour d'eux les idées et les principes à peine modifiés, ils s'étonnent, en lisant Platon, de cette conformité merveilleuse de leurs pensées avec celles du philosophe grec, ils s'en glorifient et ne songent pas un moment à douter de la vérité d'une doctrine qu'ils rencontrent en si parfait accord avec ces souvenirs d'éducation qu'ils ont l'habitude de prendre pour la voix de leur conscience, et comme une sorte d'intuition spontanée. Cette illusion se produit d'autant plus facilement que, le plus souvent, la nécessité de recourir aux traductions leur déguise, par la similitude des expressions, les différences réelles de la pensée, et que rien dès lors ne met obstacle à cette altération involontaire que la plupart du temps nous faisons subir aux idées étrangères, quand elles se trouvent par le dehors assez semblables aux nôtres pour que nous puissions les dénaturer sans efforts.

Pour savoir comment les idées commencent, au lieu de consulter des gens qui n'en savent pas plus que nous, et qui même, vu l'ignorance générale de l'antiquité, son indifférence pour ces questions et son inexpérience de la méthode d'observation, étaient beaucoup moins à même que nous d'en savoir quelque chose, il n'y a qu'à prendre les plus anciens monuments qui nous restent des premiers âges du monde. En les comparant aux produits de la pensée moderne, il devient facile de marquer au moins la direction générale du mouvement qui porte les esprits. Il suffit en quelque sorte de regarder suivant le prolongement de cette ligne idéale pour prévoir quelque chose peut-être de l'avenir, en même temps que le regard peut plonger assez avant dans le passé pour entrevoir au moins une partie du travail primitif de l'intelligence humaine.

Les éclectiques n'y ont pas songé, et maintenant encore ils refusent d'entrer dans cette voie. Comment le pourraient-ils en effet? Ils sont enfermés dans un cercle dont ils ne peuvent sortir sans renier tous leurs principes. Faute d'avoir, dès le point de départ, cherché à entendre et à comprendre les premiers bégaiements de la pensée, et à force de n'observer qu'eux-mêmes et leur état présent, ils se sont convaincus que tout ce qu'il y a d'important dans l'intelligence se retrouve également chez tous les hommes. Maintenant ils se font de leur erreur un argument pour n'en pas sortir et pour rejeter tous les secours que les découvertes modernes accumulent autour d'eux. Pour eux, la science est faite. Ce qu'ils ne peuvent expliquer, ils le déclarent simplement inexplicable. Plutôt que d'accuser leur méthode, ils se résignent à toutes les contradictions; ils ne veulent pas voir que les esprits, si longtemps leurrés de l'espoir d'une philosophie nouvelle et plus humaine que les doctrines antérieures, s'éloignent chaque jour davantage de leur enseignement immobile, que le progrès croissant des idées les relègue peu à peu dans la solitude de leurs écoles, et que les subtilités de leur stérile scholastique ne peuvent plus faire illusion qu'à l'inexpérience des enfants que l'habitude réunit encore autour de leurs chaires.

§ IV.

Voilà trop longtemps que la philosophie objective entretient l'erreur parmi les hommes. La tyrannie de la métaphysique touche à son terme. L'esprit se lasse à la fin de tous ces fantômes dont elle se plaît à l'effrayer; il ne croit plus à toutes ces réalités imaginaires inventées par l'ignorance, à l'imitation de ces puériles créations des religions primitives, qui ne savent rien expliquer qu'en noyant l'homme dans un déluge de divinités fantastiques, et en cachant derrière chaque fait la main d'un dieu. Ce panthéisme grossier, légué à la métaphysique par l'antiquité, pouvait suffire aux intelligences obscures des premiers hommes. Maintenant nous demandons autre chose. L'esprit humain, si longtemps préoccupé des réalités extérieures, s'ignorant lui-même, incapable de rien comprendre que par les sens, perdu dans la recherche stérile des causes étrangères, commence à prendre conscience de lui-même et à concevoir que, quelle que soit la réalité des choses, elles n'existent pour lui que comme idées; que c'est là son domaine propre, qu'il ne peut avoir d'autre objet d'étude que lui-même, dans ses manifestations successives, et que l'histoire du monde entier rentre dans la psychologie.

En effet, les choses et les faits ne sont intelligibles que par les impressions et les idées que l'intelligence conçoit ; ces impressions et ces idées peuvent seules être observées ; le reste n'existe pas pour la science. Par conséquent, ce n'est donc pas dans la nature des choses qu'il faut chercher l'origine des idées, mais uniquement dans l'impression perçue par l'esprit, et dans les combinaisons et les rapports que ce même esprit établit entre ces impressions. En un mot, c'est l'intelligence elle-même qui crée les idées, et ces idées progressent en nombre, en clarté, en largeur, à mesure que les impressions élémentaires, en se multipliant, lui permettent d'établir entre elles des rapports plus multipliés et plus généraux. Dans cette conception, l'esprit n'est plus réduit à ce rôle purement passif que lui attribuent toutes les philosophies antérieures. Au lieu de recevoir et de reproduire simplement l'image des objets et des faits extérieurs, comme dans les doctrines matérialistes, ou de n'être que l'écho ou le réceptacle des idées et des principes impersonnels des spiritualistes, c'est lui qui les produit, qui les façonne, qui les complète à l'occasion des impressions élémentaires, au delà desquelles la science, vraiment digne de ce nom, n'a rien à voir, parce qu'au delà, nous ne pouvons rien connaître ni rien comprendre.

Par là s'explique la diversité réelle des intelligences, arbitrairement niée par tant de systèmes. Chaque intelligence, créant ses idées d'après la variété et la multiplicité des impressions reçues, il devient facile de comprendre quelle peut être la puissance de l'éducation, puisqu'en accumulant dans la mémoire les souvenirs, les observations de toutes sortes, elle prépare et emmagasine en quelque sorte les matériaux que l'intelligence progressivement doit transformer en idées par la comparaison et par la réflexion personnelle. Ainsi s'explique encore le progrès dans chaque intelligence, comme le progrès dans chaque civilisation. Dans l'un comme dans l'autre cas, il faut une certaine accumulation d'impressions diverses, dont la diversité même sollicite le travail de l'intelligence, et la force à établir entre elles des rapports, qui devront sans cesse se modifier et se compléter à mesure que le nombre des éléments primitifs augmentera.

L'homme, comme l'humanité tout entière, monte sans cesse les degrés d'une tour sans fin. A chaque pas, l'horizon s'étend, l'aspect des objets se transforme, les rapports s'élargissent et les détails disparaissent dans des ensembles de plus en plus grandioses. Au delà de cet horizon, qui borne son regard, il sent qu'un nouvel horizon l'attend. Mais à chaque degré qu'il monte, il faut qu'il s'arrête jusqu'à ce que son œil s'habitue à l'éloignement croissant de la perspective, et comble en quelque sorte la distance par l'énergie croissante de sa puissance visuelle. Si l'impatience hâte trop sa marche, tout se trouble devant son regard, se mêle, se confond, et le vertige s'empare de lui.

Ainsi périssent les civilisations trop hâtées, comme les civilisations immobiles. Pendant que les unes s'épuisent à la poursuite d'un progrès qu'elles dénaturent, parce qu'elles ne se donnent pas le temps de se l'assimiler, les autres croupissent dans l'inertie; l'activité de l'homme, se dévorant elle-même faute d'aliments nouveaux, se corrompt dans la recherche subtile des détails et se déprave dans l'étude stérile des infiniment petits.[1] Ainsi tombèrent ces civilisations factices des Visigoths et de Charlemagne; ainsi périt la civilisation du Bas-Empire, les unes, parce qu'elles tentèrent de forcer la marche de l'esprit humain, l'autre, parce qu'elle s'entêta à s'emprisonner dans d'étroites formules et à restaurer sans cesse l'édifice tombé de la civilisation romaine. La scholastique du moyen-âge a longtemps entravé notre marche et nous a menacés du même sort. A force de respect pour le passé, nous avons manqué de nous fermer l'avenir, et, sans le génie de quelques hommes, dont la parole féconde a renouvelé la sève près de s'épuiser, et a ouvert à l'activité humaine des voies nouvelles, l'Europe maintenant serait peut-être encore plongée dans la barbarie.

La scholastique moderne semble vouloir aujourd'hui nous y ramener. Mais elle n'y réussira pas, parce que désormais l'idée du progrès et de la liberté humaine, qu'elle a méconnue et dénaturée, a plus ou moins pénétré dans toutes les âmes. Nous savons maintenant que les principes s'épuisent et doivent se renouveler. Nous en avons fini avec l'adoration de ces vérités soi-disant immuables et immortelles auxquelles autrefois on n'osait pas toucher et dont le culte n'a eu d'autre résultat que d'enchaîner la pensée dans une immobilité corruptrice.

En philosophie, comme en religion, en politique comme en littérature, l'esprit rentre en possession de lui-même, et brise tous ces liens sacrés qui entravaient son indépendance.

Mais il faut bien le dire, si de toutes parts éclate le sentiment de la liberté et le désir du progrès, nous n'en avons pas encore la science. La sinistre histoire de tous les crimes qui ont été commis chez nous au nom de la liberté et par les hommes qui s'y croyaient le plus sincèrement dévoués, doit nous faire comprendre qu'il ne suffit pas pour l'assurer des plus généreux instincts. Les religions, les philosophies antiques, toute notre éducation fondée sur l'étude des œuvres d'un temps qui prend la souveraineté pour la liberté, la tyrannie des majorités pour le droit, ont corrompu nos intelligences et enfoncé dans nos cœurs un germe de despotisme qui, à notre insu, envahit rapidement notre pensée tout entière, et qui nous incline trop facilement à croire que la violence est légitime, quand il s'agit d'assurer le triomphe de ce que nous prenons pour la liberté. Nous ne voyons pas que nous faisons précisément le même raisonnement que nous flétrissons dans les oppresseurs.

Or, ce raisonnement n'est que l'application pratique des deux principes capitaux de toutes les philosophies soi-disant spiritualistes qui se sont produites jusqu'à ce jour. Ces deux principes, auxquels j'ai dejà fait allusion, peuvent se résumer en quelques lignes : 1° Toutes les idées fondamentales de la raison sont immuables, éternelles, impersonnelles, absolues, comme la raison suprême, comme la vérité absolue dont elles sont des manifestations diverses; 2° donc, toutes les intelligences humaines, également asservies à cette révélation permanente et supérieure, sont identiques, d'abord par leur nature, également capable de comprendre cette révélation, secondement par l'ensemble des notions principales qui les guident, puisque ces notions de la raison sont elles-mêmes identiques par essence.

Le résultat d'une pareille doctrine est facile à comprendre. Puisque les intelligences sont identiques par nature et par une égale participation à la révélation permanente, il est évident que ce que je conçois comme le premier des biens et des devoirs doit avoir nécessairement le même caractère aux yeux de mon voisin. S'il le nie, il ment; sa rébellion contre la voix de sa conscience, nécessairement identique à la mienne, le met au ban de la société, me donne le droit de le mépriser, de le haïr, de le punir, de le forcer enfin par tous les moyens possibles de rendre hommage à cette vérité qu'il outrage, et qu'il feint méchamment d'ignorer. De là les violences, soi-disant morales et moralisantes de la société contre des malheureux dont la plupart du temps tout le crime est d'avoir eu faim ou froid, d'avoir voulu donner un morceau de pain à leurs enfants, surtout d'être ignorants, sans culture, sans principes, sans éducation d'aucune sorte, et d'ignorer parfaitement toutes ces lois de la conscience au nom desquelles on les punit, et qui ne peuvent être dans les hommes que l'effet d'un progrès, que la situation sociale de ces misérables leur a rendu impossible. De là encore les haines des partis, le despotisme inexorable des majorités, les implacables rancunes des minorités, se méprisant, s'outrageant réciproquement au nom de la morale, et s'emportant toutes en une édifiante réciprocité d'indignation vertueuse contre les scélérats qui nécessairement foulent aux pieds leur propre conscience et qui mentent à Dieu, du moment qu'ils refusent de se rendre aux arguments de leurs adversaires.

Voilà comment nous entendons la liberté. Nous ne brûlons plus, nous ne pendons plus guère, mais sans trop savoir pourquoi, car les principes d'intolérance qui ont inspiré l'Inquisition, la Saint-Barthélemy, les Dragonnades, la Terreur, persistent dans nos religions comme dans nos philosophies, dans notre politique comme dans notre vie privée. Ceux qui, sous prétexte d'amour de la liberté, sifflent l'auteur d'une pièce qu'ils ne sont pas forcés d'aller entendre, que feraient-ils s'ils étaient les maîtres? Ils se croient libéraux le plus sincèrement, le plus naïvement du monde, et il ne manque pas de gens pour le leur répéter. Eh bien ! moi je vous le dis, tant que la liberté sera comprise de cette manière, la liberté sera une utopie, et sa seule forme possible, ce sera la tyrannie des majorités. Vous l'avez pour vous aujourd'hui ; un coup de vent la fera changer. Sur quoi vous appuierez-vous pour réclamer? Vous l'aurez voulu, George Dandin ! Il n'y a de droits solides que ceux qu'on reconnaît également aux autres, et l'on ne comprend vraiment la liberté que quand on l'aime pour ses ennemis aussi bien que pour soi-même.

Mais que peut-on espérer d'un temps où il suffit de dire tout haut ce que l'on pense pour qu'il y ait des consciences qui se croient le droit de se trouver blessées? Nous sommes tellement façonnés à la servitude de l'uniformité, que toute différence qui s'affirme à nos yeux nous offense. Parler de Voltaire devant un prêtre, c'est lui faire injure, et plus d'un royaliste se croirait insulté si l'on faisait devant lui l'éloge de la république. Nous ne savons que nous irriter, et nos discussions finissent presque toujours par des injures. Au fond de chacun de nos arguments, on voit percer la griffe de l'inquisiteur. La race de saint Dominique revit en chacun de nous, et nos adversaires sont toujours pour nous plus ou moins des Albigeois.

Voilà où en est l'idée de la liberté. Celle du progrès est-elle plus avancée? depuis un siècle environ, elle travaille à se faire une place dans les esprits. On peut prévoir le moment où, en les pénétrant, elle les transformera, et où les sciences humaines, transportées sur des bases nouvelles, se renouvelleront. Cependant, pour beaucoup, cette idée reste vague et indécise. La plupart l'admettent sans trop s'en rendre compte; quelques-uns la nient, parce qu'ils la comprennent encore moins. Il y a peu de gens qui ne fussent embarrassés, s'il leur fallait expliquer catégoriquement ce qu'ils entendent par le progrès.

Aussi rencontre-t-on chaque jour, à propos de cette idée, les plus incroyables panégyriques comme les invectives les plus insensées. Un grand nombre célèbrent le progrès par le développement rapide des sciences, par la multitude de leurs découvertes, par l'épanouissement subit de l'industrie. Ils ne remarquent que les progrès qui se comptent et qui se paient, et concluent naturellement à la condamnation de la poésie, de l'idéal, de toutes ces chimères de l'imagination, tout au plus pardonnables à l'enfance de l'humanité. Il ne leur vient pas en pensée de remonter au delà des faits; ils ne songent pas que ce progrès arithmétique n'est pas le progrès, mais seulement un des plus sensibles effets de ce progrès intime qui élève l'intelligence de sphères en sphères, et qui, depuis le premier jour de l'humanité, la soulève à travers une série progressive de transformations et de phases nouvelles.

Pour d'autres, ces conquêtes des sciences ne sont pas même des manifestations extérieures du progrès, mais de funestes changements, puisqu'elles semblent amener à leur suite l'affaiblissement des croyances religieuses, la ruine des vieilles institutions, et les révolutions avec leurs incertitudes et leurs inévitables misères. Tout dégénère, à les entendre. Ils ne voient pas qu'eux-mêmes, à leur insu, admettent aussi un progrès. Ils ont tous dans l'histoire une époque où ils voudraient pouvoir remonter, où, suivant eux, l'humanité était arrivée à son apogée, où elle aurait dû s'arrêter, et qu'elle n'a pu dépasser sans descendre. Que cette bienheureuse époque soit le x^e^ ou le xvii^e^ siècle, elle brille à leurs yeux comme un point culminant et lumineux, et par conséquent la date seule prouve un progrès antérieur, une ascension plus ou moins longue et pénible de l'humanité vers cette hauteur, où elle a eu le tort de ne savoir pas se tenir. Depuis qu'elle l'a quittée, tout déchoit, et Dieu même nous abandonne.

Mais s'il faut en croire un troisième parti, c'est précisément en arrachant les hommes à ces sommets tant regrettés que le progrès a le mieux prouvé sa puissance. L'affaiblissement du fanatisme religieux a produit la tolérance; on torture et on brûle un peu moins son prochain, depuis qu'on ne songe plus exclusivement à le sauver et à le pousser de force au paradis; la ruine des vieilles institutions fait place à des institutions meilleures; et s'il y a des révolutions, c'est que d'aveugles résistances contraignent le progrès à des luttes violentes. Elles ne se produiraient pas, si l'on ne s'obstinait à lui barrer le passage, et à maintenir, au nom d'un égoïsme plus ou moins déguisé, les vieux privilèges et les croyances surannées contre le droit et les idées nouvelles.

Le débat sans doute durera aussi longtemps qu'on s'entêtera à ne considérer que les faits, car chacun les interprète à sa façon. Rien n'est plus propre à éterniser les discussions que cette croyance que les faits portent en eux-mêmes leur signification, et qu'ils se disposent nécessairement dans l'esprit suivant les plus justes rapports. Dès lors, en effet, chacun trouvant que les faits plaident pour lui, s'enfonce d'autant plus, et sincèrement, dans sa propre opinion, et ne voit dans ses contradicteurs que mensonge ou sottise. Pour qu'une solution soit possible, il faut que la question soit autrement posée. Il est trop évident que tout progrès, à moins de reculer, paraîtra toujours mauvais à ceux qui placent leur idéal dans le passé.

En effet, ce qui pour chacun constitue l'idée de progrès, ce sont les rapports que chacun croit découvrir dans la série des faits. Ce ne sont donc pas les faits qu'il s'agit de discuter, mais leurs rapports. Or, les rapports n'existent pas par eux-mêmes dans les choses; l'intelligence seule les conçoit selon le degré de son développement et les impose à l'histoire. Par conséquent, c'est dans la conception même de l'idéal, au centre de l'intelligence humaine, qu'il faut porter le débat, si l'on veut obtenir une notion et une formule sérieuse du progrès.

Alors on pourra montrer que, par une contradiction à laquelle est condamnée toute erreur, ceux-là mêmes qui nient le progrès ne le peuvent nier sans l'affirmer de mille manières, à leur insu, sous d'autres noms ; que ce qu'ils opposent au progrès n'est autre chose que le progrès, et qu'ils le démontrent d'autant plus qu'ils le combattent davantage, semblables à ces théologiens qui font appel à la raison humaine pour lui démontrer son impuissance. Ils dédaignent le présent, parce qu'il ne répond pas à leurs aspirations ; ce qu'ils regrettent dans le passé, ce sont les illusions de leur esprit, avide de progrès, et n'a jamais eu d'autre existence. C'est l'éternelle erreur de l'histoire et de tous les peuples enfants qui ne conçoivent le progrès que pour le rejeter bien loin en arrière, à l'origine du monde : c'est toujours le progrès, mais retourné. Il est bien entendu que je ne parle pas ici de ces regrets égoïstes qui ne voudraient ressaisir le passé que pour reconquérir le droit d'oppression et d'impunité. Ce n'est plus là une question de progrès. D'ailleurs qui oserait les avouer? Les plus inconsolables champions du passé ne se les avouent pas à eux-mêmes et ils se déguisent l'égoïsme de leurs rancunes sous les mots de fidélité, de religion, de vertu, de bonheur public.

Il faut donc montrer que notre progrès, non plus que notre droit à la liberté, ne dérive de la conformité de notre développement intellectuel avec celui de notre voisin. Le droit à la liberté est en proportion exacte avec le développement de l'amour de la liberté, et c'est la mesure de ce développement qui seule peut servir à évaluer la réalité de notre progrès, c'est-à-dire que l'amour de la liberté est le résultat et le signe même du progrès. Quand l'intelligence a pris d'elle-même une conscience assez complète pour ne pouvoir plus se dérober au besoin de mouvement et d'activité, elle commence à prendre en haine tous les obstacles extérieurs qui l'empêchent de déployer sa puissance. Elle ne reconnaît de limite que celle qu'elle s'impose à elle-même, et cette limite, c'est précisément la reconnaissance chez les autres du droit qu'elle réclame pour elle-même. Il n'y en a pas d'autre, et c'est ce qui fait qu'elle s'impose comme un devoir le respect de la liberté de ceux mêmes qui, n'en sentant pas le prix, n'y ont pas droit. Ceux-là aussi doivent donc rester libres, non parce qu'ils ont droit à la liberté, mais parce que personne n'a le droit de la leur enlever.

§ V.

Mais si le progrès et le droit à la liberté sont en proportion exacte avec le degré d'énergie de la personnalité humaine, il suffira, pour démontrer le progrès et le droit à la liberté, de prouver que l'histoire tout entière de l'humanité n'est que la série des efforts qu'elle fait pour affirmer et développer sa personnalité; que cette personnalité, d'abord émoussée, indécise, noyée pour ainsi dire dans les flots changeants de la sensation, absorbée par les préoccupations sans cesse renaissantes de la vie matérielle, asservie par la terreur ou par la mort à la diversité des événements qu'elle ne sait ni prévoir ni dominer, s'ignore elle-même pendant une longue suite de siècles, et ne commence à prendre conscience d'elle-même que quand un nombre infini d'expériences et d'efforts lui ont enfin imprimé un caractère qui ne lui permet plus de se confondre avec les choses. Cette première période de l'histoire de l'humanité, je l'appelle objective, parce que l'homme, au lieu de regarder en lui-même, ne reconnaît sa propre personnalité que dans les objets qui l'entourent, empreints par le rayonnement de son âme d'une sorte de reflet humain. Elle a duré depuis le commencement du monde jusqu'aux temps modernes. La subjectivité, c'est-à-dire la prise de possession de l'homme par lui-même, la conscience réfléchie de sa personnalité, entrevue à différentes reprises, mais toujours étouffée par la tyrannie de la tradition, date seulement de nos jours; c'est le commencement d'une civilisation nouvelle dont les fondements ne sortent pas encore de terre, dont personne ne paraît avoir conscience, et qui seule, en débarrassant notre route de tous les obstacles qu'y a accumulés la longue période d'ignorance qui l'a précédée, permettra enfin à l'humanité de marcher résolûment et sans lutte à l'accomplissement de sa destinée.

Ceci revient à dire que l'homme qui, pendant tant de siècles, s'est cru l'esclave, l'instrument ou la victime du monde extérieur, commence à en devenir définitivement le maître; que sa pensée, si longtemps errante hors de lui-même, revient à lui, comme au centre de toutes choses, et se prend à étudier avec passion ce domaine si longtemps étranger, qui n'est autre qu'elle-même. Depuis le premier instant où nous trouvons une trace de l'activité humaine jusqu'à aujourd'hui, nous pouvons suivre presque sans interruption le travail latent qui s'opère à son insu dans les esprits, et qui les amène progressivement de la circonférence au centre. Toute l'histoire de l'humanité, tout le progrès est là.

C'est ce que je tâche de démontrer dans ce livre. J'ai choisi les arts et la poésie plutôt que toute autre manifestation de l'activité intellectuelle de l'humanité, d'abord parce que je n'en connais pas qui me permette de remonter aussi loin dans l'histoire ni qui exprime aussi immédiatement l'état de l'âme. En second lieu, parce qu'il serait grand temps de faire tomber ce vieux préjugé de la critique classique, qui, en admettant une sorte de progrès en toutes choses, l'exclut des manifestations les plus immédiates de l'intelligence. Je veux tâcher de démontrer que cette prétention n'est fondée que sur une confusion entre l'effet apparent et le caractère réel des œuvres antiques. Leur caractère réel est celui qui convient à des intelligences qui ne font que commencer à se développer; mais leur effet apparent est tout autre, tant à cause de l'indécision même de leurs caractères, qui prête à l'illusion, qu'à cause de certaines tendances naturelles ou acquises de nos intelligences, qui nous trompent dans les jugements que nous portons sur elles.

§ VI.

Par la même occasion, tout en reprochant vivement à la critique les erreurs où l'a entraînée un vice de méthode, je voudrais la venger des dédains dont on affecte aujourd'hui de la poursuivre. On oublie trop que la critique n'est autre chose que l'expression du travail que fait chacun de nous pour s'assimiler le produit des autres intelligences, et que par là rien ne contribue plus à hâter le progrès. C'est un art comme les autres, et un art qui a sur les autres l'avantage d'être né de ce vague besoin de subjectivité qui nous tourmente à notre insu. Ce qui le distingue, c'est qu'il prend son point de départ dans des impressions personnalisées, individualisées, tandis que les autres le prennent dans le domaine commun des impressions élémentaires, et par là même universelles. C'est le même travail transporté dans une sphère supérieure. Au lieu d'étudier l'homme dans ses impressions objectives, elle l'étudie dans ses manifestations subjectives, c'est-à-dire dans ses œuvres intellectuelles. Le peintre étudie l'intelligence humaine, par l'étude plus ou moins consciente des impressions que produisent sur lui-même les objets et les êtres extérieurs. Le critique étudie cette même intelligence par l'étude volontaire des impressions que le monde extérieur a produites sur l'écrivain qu'il apprécie et par celle des impressions que font sur lui-même les impressions du monde extérieur, reproduites par l'âme de l'écrivain, c'est-à-dire humanisées, élevées à leur deuxième puissance, transformées en idées. Je reconnais que la critique, trop souvent haineuse ou complaisante, minutieuse ou négligente, a mérité bien des reproches. Mais il est injuste et absurde d'étendre à l'art lui-même les reproches que peuvent mériter ceux qui l'exercent. La critique aujourd'hui pénètre dans toutes les sciences; c'est elle qui les vivifie en les débarrassant de toutes les erreurs dont les avait encombrées la fantaisie des anciens. Elle est née de l'observation. C'est enfin l'instrument et le guide de l'intelligence. Ce qui a fait défaut à toute l'antiquité, c'est la faculté critique, précisément parce que cette faculté est le produit et la marque d'un développement intellectuel qui manquait aux anciens. C'est elle qui est chargée de renouveler l'histoire, la philosophie, la théologie, la politique, l'économie; c'est elle qui a donné l'essor à la physique, à la chimie, à la mécanique. Enfin, c'est une forme, et une forme nouvelle et supérieure, de l'esprit humain.

UNIV. OF CALIFORNIA

PREMIÈRE PARTIE

PRINCIPES GÉNÉRAUX ET DÉFINITIONS.

CHAPITRE PREMIER

DE LA MANIÈRE DE JUGER LES ŒUVRES D'ART.

I. Moyens d'expression dans la peinture, — dans la musique. — II. De la valeur des œuvres d'art. — De la part qui revient à l'artiste, — de celle qui revient au spectateur ou à l'auditeur. — III. Du devoir de la critique. — Du progrès intellectuel dans l'humanité et dans l'individu.

§ I.

Quand un peintre veut représenter une idée, quelles ressources trouve-t-il dans son art? Comment, par exemple, avec des lignes et des couleurs exprimer une idée aussi peu matérielle que celle de la gloire intellectuelle de la Grèce? Voilà le problème que s'est posé Raphaël, et qu'il a résolu dans son tableau de l'école d'Athènes. Il a rassemblé sur une même toile et dans un même cadre tous les hommes dont le génie a illustré la Grèce. Le pays est déterminé par le caractère architectural de l'édifice où ils sont réunis. Quant à chacun des personnages, c'est au spectateur de les reconnaître d'après l'expression particulière dont le peintre les a marqués, ainsi que de pénétrer la pensée générale qui a ordonné ces groupes.

Dans les plus anciens temples de l'Hindoustan, on voit souvent cette image: un jeune enfant, porté dans les bras d'une femme, est entouré d'hommes prosternés, derrière lesquels se pressent des vaches et des brebis. Que signifie ce tableau? Il est placé dans les édifices consacrés à Vichnou; l'attitude de ces hommes dit assez qu'ils adorent, et que par conséquent cet enfant est un dieu naissant. Quel est ce dieu? Vichnou, sans doute, puisque nous sommes dans un de ses temples. Mais Vichnou est un dieu multiple, adoré sous plusieurs noms, dont chacun rappelle des attributions et des incarnations différentes. Le costume de ces hommes, les animaux qui les accompagnent indiquent suffisamment que ce sont des bergers. J'en conclus que cette image représente le dieu des bergers, c'est-à-dire Vichnou incarné sous le nom de Crichna.

Or, le rapport unique que le peintre puisse marquer directement est celui de simultanéité.

Dans la musique, le rapport de simultanéité est remplacé par celui de succession. Dans plusieurs des sonates de Beethoven, les sons d'abord lents, calmes, peu à peu s'imprègnent d'une émotion vague, indéfinie; puis le mouvement se précipite; les notes se succèdent, comme des cris, des élans pleins de violence, de désir, de joie, de douleur. Ensuite vient une longue succession de sons tristes, profonds, lugubres, qui peu à peu pénètrent l'âme et l'entraînent à travers toutes les émotions, tous les rêves de la plus morne tristesse; et elle y reste longtemps plongée, dominée par la monotonie de ces notes lourdes, presque muettes, qu'il semble qu'on entend à peine, qui s'atténuent et s'abaissent sans cesse, comme pour ne pas nous réveiller de cette espèce de léthargie douloureuse. A la fin les notes se relèvent, le mouvement se ranime, la mélancolie remplace le désespoir; la grâce et la fraîcheur des souvenirs semblent se mêler, pour les tempérer, à l'amertume des regrets. On sent là tout un drame, une passion qui naît, puis, qui, après avoir passé par tous les transports de l'espérance, de la joie, de la douleur, est arrivée, à travers mille sentiments violents et confus, au plus morne désespoir. Enfin cette douleur, bercée et attendrie par le temps, semble s'endormir dans une mélancolie, qui unit en une impression unique tous les souvenirs tristes et doux du passé, et où la souffrance même prend un charme.

Et cependant où est tout cela? où ces notes ont-elles pris la puissance d'exprimer ces idées? C'est qu'en réalité elles n'expriment pas des idées, mais elles rappellent des impressions auxquelles nous rattachons des idées. C'est la succession qui en établit le lien et qui en donne le sens, comme la simultanéité des objets dans la peinture. Si même on voulait pousser plus loin l'analyse, on trouverait facilement que la simultanéité apparente des objets représentés par la peinture se ramène en réalité au simple rapport de succession, comme dans la musique. Le regard, qui semble saisir d'un coup l'ensemble du tableau, n'en comprend l'intention que par l'analyse successive, mais plus ou moins rapide, de chacune des parties (1). C'est la rapidité de l'opération qui, dans la plupart des cas, nous fait illusion. Il suffit, pour reconnaître l'erreur, de supposer le spectateur trop rapproché pour que la perception de l'ensemble reste possible. Après avoir examiné chaque partie successivement, nous reconstruirions le tout par la mémoire, ainsi que nous le faisons à l'audition de la musique, et nous comprendrions que cette simultanéité apparente des objets n'est en réalité qu'une opération de l'esprit. Mais en même temps nous reconnaîtrons que l'impression reçue sera moins vive que dans le cas où l'œil peut embrasser le tableau tout entier, et que, par conséquent, si l'esprit a besoin d'abord, pour comprendre, d'analyser et de distinguer successivement chaque partie, il importe à l'effet général que la simultanéité qui s'établit dans la mémoire s'établisse également sous le regard.

---

(1) C'est même là ce qui explique l'importance de la disposition dans la peinture. Il importe que les idées ou les impressions principales, auxquelles se rattache tout le reste, frappent d'abord l'esprit. De cette manière, la pensée générale, plus vite comprise, saisit plus complètement le regard, et donne à l'âme une impulsion plus puissante.

Donc, le rapport de simultanéité immédiate, impossible dans la musique, s'ajoute dans la peinture, se confond presque avec celui de succession, et communique à cet art une puissance d'expression qu'il n'aurait pas sans ce secours.

§ II.

Mais ce qu'il importe surtout de remarquer, parce que c'est un trait commun à la peinture et à la musique, c'est que ni l'une ni l'autre n'expriment directement ni des sentiments ni des idées; elles n'ont à leur disposition que des couleurs et des sons, à l'occasion desquels le spectateur ou l'auditeur retrouve dans sa mémoire des souvenirs et des impressions personnelles, qui constituent pour lui tout le sens de ces couleurs et de ces sons. Ce sont là les éléments de ces deux sortes de langage. Le peintre ou le musicien qui inventeraient des notes ou des formes que personne n'aurait jamais vues ni entendues ne seraient pas plus compris que le poète qui chanterait dans une langue inconnue. Les souvenirs personnels des spectateurs et des auditeurs, le degré de leur intelligence et de leur sensibilité constituent donc une partie essentielle de la valeur artistique de l'œuvre qu'ils entendent ou qu'ils voient. Si leur sensibilité est exaltée et leur intelligence développée, si le peintre et le musicien leur font voir des formes ou entendre des sons qui leur rappellent et réveillent en eux des impressions perçues, ils seront émus dans la mesure même de leurs propres souvenirs, et chacun le sera d'autant plus que ses impressions antérieures auront été plus vives et que le souvenir en sera demeuré plus présent. C'est la première condition de l'émotion artistique. Sans elle, rien n'est possible, mais ce n'est pas tout.

Si l'artiste, doué d'un génie supérieur, ajoute à ces formes une perfection, à ces sons une douceur ou une force qui, sans dérouter les souvenirs, leur communique en quelque sorte une vie plus intense et une puissance d'émotion, non pas différente, mais supérieure aux impressions elles-mêmes; si, tout en les rappelant, il les fait sortir des limites de l'expérience personnelle, et les amène graduellement à ces émotions idéales qui se présentent à l'âme comme une révélation d'une puissance latente à qui la vie n'a pas offert l'occasion de s'exercer, et qui sont en réalité une anticipation du progrès possible, alors l'art cesse d'être réaliste pour devenir idéal; il dépasse la vie présente pour empiéter sur les émotions futures; avec des éléments empruntés au passé, il nous ouvre l'avenir, et ajoute au souvenir de nos impressions précédentes la perception anticipée de celles que nous réserve un développement supérieur. Il élève en quelque sorte la vie d'un degré, et nous fait entrevoir, par la jouissance de cette exaltation momentanée, celle que nous réserve le progrès de nos intelligences, quand cette puissance, dont il nous donne pour un moment la perception et l'avant-goût, sera devenue l'attitude habituelle de notre âme. Il nous inspire du moins le désir d'y parvenir, et, par ce désir, il double nos forces pour y atteindre.

Mais quelle que soit la puissance propre de l'artiste, elle n'est efficace que dans la proportion du développement de chaque âme. Elle porte chacune à sa limite, mais elle ne peut la porter au delà; la même musique et le même tableau ont autant de valeurs différentes qu'il y a de degrés différents dans le développement des âmes de ceux qui écoutent et qui voient. Chacun, pour les juger et pour en jouir, n'a d'autre mesure que son propre idéal, c'est-à-dire la limite dans laquelle chacun conçoit le progrès possible de l'âme. Si l'on rencontre une certaine conformité apparente entre les jugements que portent sur une même œuvre artistique les hommes d'une même contrée, cela tient à ce que presque tous les hommes ne font guère que répéter des jugements appris par cœur; dans le petit nombre de ceux qui jugent par eux-mêmes, la plupart ne doivent cette conformité de jugement qu'à l'identité des règles convenues en vertu desquelles ils jugent; et d'ailleurs, s'il était possible de pénétrer au delà du langage, dans l'intelligence même, on reconnaîtrait bien vite que sous l'identité apparente des mots se cachent des différences très réelles d'impressions et de pensées.

Il importe donc de bien convenir de ce qu'on doit entendre quand on parle de la valeur des œuvres d'art. Pour moi, je déclare que je repousse de toutes mes forces cet idéal absolu, ce beau impersonnel, divin, immobile, au nom duquel les faiseurs d'esthétiques prétendent juger toutes choses. Il sont dupes d'une illusion qui leur fait croire que le sentiment du mieux, qui constitue leur propre idéal, au delà et en dehors duquel ils ne conçoivent rien, est et doit être exactement le même dans toutes les âmes. Il est très simple, en effet, que nous ne comprenions rien au delà des limites présentes de notre propre intelligence, mais il ne s'ensuit nullement que notre limite doive être nécessairement celle de tout le monde. D'ailleurs, il faut bien le remarquer, tout en enfermant tout progrès possible dans les bornes de notre propre développement, nous reconnaissons parfaitement que notre propre idéal dépasse celui de bien des hommes. Depuis le Papou et le Boschiman jusqu'à nous, nous sommes forcés de reconnaître une infinité de degrés; pourquoi n'y en aurait-il pas au delà? Nous concevons sans peine que le paysan, tout occupé de soins matériels, ne puisse arriver au développement intellectuel de l'homme uniquement attaché aux choses de l'intelligence, et nous mesurons sans peine la distance qui le sépare de nous; ce qui nous dépasse nous-mêmes nous échappe et nous demeure inintelligible, précisément parce qu'il est hors de la portée de notre intelligence, mais cela ne nous donne nullement le droit de conclure qu'il n'existe ni ne peut exister. C'est cette erreur logique qui a peuplé la métaphysique de tous ces *absolus* imaginaires (1), qui se transforment de siècle en siècle et disparaissent pour faire place à d'autres *absolus* non moins fictifs, bien que toujours supérieurs à ceux des époques précédentes. Il faut que nous nous décidions à renoncer à cette illusion si flatteuse pour notre vanité, qui fait croire à chacun de nous qu'il est l'exemplaire unique du progrès possible,

---

(1) Je sais bien ce qu'on peut répondre à cela. Les théoriciens de l'absolu sont comme les théologiens qui veulent concilier le progrès

évident avec la nécessité traditionnelle de l'immutabilité. Ils disent que *l'absolu en soi* est immuable, mais que la notion que nous en acquérons est progressive. Mais qu'est-ce que cet absolu objectif, réel, impersonnel, en dehors de la notion que nous en avons présentement? puisque nous ne le connaissons ni ne le comprenons en soi, de quel droit affirmons-nous son existence? Une pareille affirmation n'aurait de sens qu'à la condition de s'appuyer sur une révélation directe et spéciale. Les théologiens, qui ont derrière eux cet appui, ont un grand avantage sur les métaphysiciens, qui sont obligés d'appuyer toutes leurs déductions sur une hypothèse que rien ne justifie, et qui ne s'explique que par une erreur psychologique. De ce que, à chacun de nos développements, nous sentons en nous la possibilité d'un développement ultérieur (ce qui est le fondement et la preuve du progrès intellectuel), ils concluent l'existence objective de l'absolu, tandis qu'on n'en peut légitimement conclure que la possibilité même du progrès. Ils transforment cette possibilité, qui résulte de la puissance de l'intelligence en une entité, immuable et indépendante de l'intelligence, sans pouvoir en donner aucune raison que leur erreur même, ce qui constitue un singulier raisonnement.

Une autre conséquence à laquelle ils ne songent pas, c'est que si l'absolu est immuable, et que l'intelligence s'en rapproche graduellement, il faut bien admettre que l'intelligence elle-même progresse. Si elle progresse, de quel droit fixent-ils une limite à ce progrès? Qui leur prouve que cette intelligence, en progressant, ne changera pas de point de vue, et que cette transformation n'emportera pas leur conception même de l'absolu? Il ne reste plus pour sauver l'absolu qu'à en considérer la notion comme innée et immobile, c'est-à-dire à se mettre en opposition avec toute l'histoire. C'est le parti que la métaphysique a été obligée de prendre plus d'une fois.

et que son idéal constitue le vrai but et la limite suprême à laquelle doit tendre l'effort de l'humanité. Nous oublions toujours que nous ne jugeons chaque chose qu'à un point de vue borné, en vertu de certains principes définis qui sont en rapport avec le développement présent de notre intelligence, mais que le progrès ne s'épuise pas, puisqu'il n'est autre chose que le mouvement de l'intelligence créant sans cesse des idées nouvelles par l'activité qui lui est propre.

La croyance à l'absolu immobile n'était possible que dans le temps où l'humanité, emprisonnée dans la foi à des principes immuables et révélés, était condamnée à n'exercer son intelligence que par un travail fastidieux et stérile de déductions logiques, ne pouvant aboutir qu'à une éternelle reproduction des principes qui en étaient la généralisation. C'est dans cette impasse qu'ont péri tant de civilisations et tant d'intelligences. Débarrassé maintenant de ces entraves mystiques, l'esprit humain ne craint plus d'interroger ces principes eux-mêmes, qui sont son ouvrage, et de les transformer à mesure qu'ils épuisent leurs conséquences utiles et qu'ils cessent d'être en rapport avec le développement et l'idéal présent des intelligences affranchies.

Il nous est facile désormais de nous entendre sur le sens réel de ce beau dont nous cherchons la définition. La valeur d'une œuvre quelconque ne peut être appréciée par chacun de nous que d'après le nombre et la profondeur des émotions et des idées qu'elle fait naitre dans notre âme. Mais on comprend que les émotions et les idées se produiront d'autant plus spontanément que l'auditeur ou le spectateur sera plus sensible ou plus intelligent. La valeur de l'œuvre, prise à un moment donné, est donc toute relative, subordonnée au degré de sensibilité ou d'intelligence de chacun des hommes auxquels elle s'adresse. Donc il y aura sur elle autant de jugements divers qu'il se trouvera de degrés divers dans l'état présent de la sensibilité ou de l'intelligence de ses juges.

Mais, par la même raison, ce jugement, quel qu'il soit, peut se modifier dans la suite. Il est possible en effet que l'artiste ait choqué ou flatté dans le public quelque passion du moment dont l'opposition ou la complaisance frappe son œuvre d'une défaveur ou l'honore d'une popularité destinées à disparaître avec la passion qui leur a donné naissance. Il est possible encore que la supériorité de l'intelligence ou de la sensibilité de l'artiste le place au-dessus de l'idéal commun, et que son œuvre reste sans écho dans le présent, comme il se peut également que l'abaissement même de son inspiration en fasse le représentant de l'abjection contemporaine, et que la foule récompense ce honteux mérite par un engouement qu'on prend souvent pour la gloire.

Enfin il n'est pas impossible qu'un artiste, placé dans des circonstances exceptionnelles, doué d'un génie bizarre, marque ses œuvres d'une empreinte tellement personnelle et en quelque sorte spéciale, que cet excès d'originalité le rende inintelligible, et condamne pour toujours son œuvre à l'isolement et à l'oubli, par l'impossibilité de répondre à aucune autre intelligence et d'éveiller dans aucune âme les émotions ou les idées qui l'ont inspiré lui-même. Quelque critique phsychologue pourra peut-être, à force d'analyse, admirer la puissance de génie qu'il aura dépensée en efforts stériles, mais cette admiration, toute spéculative, ne sera jamais contagieuse.

§ III.

Ainsi donc toute œuvre doit être jugée à deux points de vue différents, et, par conséquent, elle a deux valeurs distinctes. L'une a sa mesure dans le rapport de l'œuvre avec le degré de sensibilité et d'intelligence du juge, l'autre doit être appréciée d'après le degré de puissance qu'elle suppose dans l'auteur; mais cette seconde valeur est le plus souvent négligée, parce qu'elle exige dans le juge une préoccupation psychologique et un désintéressement de ses propres impressions, qui ne se rencontrent pas communément. Cependant il n'y a de critique sérieuse et véritable que celle qui tient compte de ces deux conditions.

Mais ce qu'il ne faut pas oublier, c'est qu'aucune de ces deux appréciations ne peut en aucun cas être définitive. En effet, si nous jugeons l'œuvre dans son rapport avec nos émotions personnelles, il est évident que le progrès même de notre expérience et de notre sensibilité peut faire varier dans une certaine mesure ce jugement. Telle œuvre de peinture ou de musique qui charmait notre enfance nous paraît plus tard fade et insipide, quand notre intelligence plus développée demande autre chose que l'éclat des couleurs ou des sons, et que, instruits par la vie et par la réflexion, nous exigeons des arts autre chose que les émotions des sens. D'autres fois, au contraire, nous apprenons peu à peu à comprendre et à pénétrer les beautés d'un chant ou d'un tableau, à mesure que nous nous élevons à la hauteur du génie de l'artiste, par une sorte de communion qu'établit entre lui et nous l'analogie des impressions reçues et du développement progressif de l'âme.

Si, au lieu de juger l'œuvre d'après la nature et l'intensité des émotions qu'elle éveille en nous, nous tâchons de nous placer au point de vue même de l'auteur et de déterminer le degré de puissance qu'elle suppose en lui, c'est-à-dire que si, en dehors de toute sympathie et de toute communauté d'émotions, nous voulons mesurer le degré de sensibilité de l'artiste, en déterminer la nature et apprécier la mesure de son talent à exprimer ses sentiments et ses pensées, cette évaluation est beaucoup plus délicate que la précédente, parce que nous n'avons pas, pour juger, une base aussi précise que dans l'autre cas. Il ne s'agit plus ici de faire sur nous-mêmes une étude psychologique et de déterminer la valeur de l'œuvre par la mesure de l'effet qu'elle a produit sur nous. Il faut en quelque sorte nous dépouiller de notre propre personnalité pour pénétrer dans celle de l'auteur, examiner le milieu dans lequel il a vécu, apprécier à son propre point de vue les principes et la méthode qui ont dominé et réglé sa pensée, faire abstraction de notre temps, de notre éducation, de nos habitudes d'esprit, pour nous transporter aussi exactement que possible dans le siècle, dans la société, dans la nature, dans le climat, dans toutes les circonstances au milieu desquelles s'est écoulée sa vie, toutes choses qui supposent des connaissances historiques et des habitudes psychologiques qui varient nécessairement, en se complétant, de siècle en siècle. D'où résulte que le jugement que nous pouvons porter sur le génie et sur la puissance propre de l'artiste n'est pas plus immuable que celui que nous portons sur les effets de l'œuvre même.

Cela revient à dire que, dans quelque cas que nous supposions, nous ne pouvons sentir que dans la mesure de notre sensibilité, comprendre et juger que dans la mesure de notre intelligence, et que, nos facultés étant en perpétuel développement, les variations de notre personnalité entraînent nécessairement celles de nos jugements, même quand nous n'en avons pas conscience.

De là vient que, en dépit de l'immutabilité intellectuelle que supposent les métaphysiciens avec leurs principes éternels et impersonnels, nous voyons chaque jour la critique historique et littéraire s'épuiser en efforts infructueux pour donner la formule définitive des siècles écoulés et des génies antiques. Tous ces commentaires, toutes ces tentatives d'explication, que prouvent-elles autre chose, sinon le progrès incessant et la variété infinie des intelligences? Chaque siècle, chaque homme successivement considère les mêmes objets à des points de vue nouveaux, complète ou transforme les sciences et les croyances des âges précédents, tout en croyant ne faire que les mieux comprendre. C'est la perpétuelle illusion des philosophes modernes quand ils étudient la philosophie antique. Cette illusion se produit également dans l'étude des arts de l'antiquité, et surtout de certaines œuvres de la poésie primitive, qui, grâce à un privilége singulier, résultant de leur ancienneté même, permettent à notre intelligence de retrouver en elles un reflet de son propre développement. Que les partisans de l'identité et de l'immutabilité intellectuelle dans l'humanité nous expliquent d'où vient que nous rencontrons dans l'histoire des noms dont la gloire s'exalte de plus en plus avec le temps; qui, du fond de l'antiquité, semblent encore dominer tous les progrès des âges modernes, et marquer par leurs œuvres la limite du génie de l'homme, tandis que la gloire de tant d'autres, jadis resplendissante, décline et s'efface. Est-ce leur mérite qui grandit ou diminue, ou bien est-ce nous qui changeons? Faut-il admettre qu'il a été donné à quelques hommes de devancer leur temps de plusieurs milliers de siècles? Tout notre effort et tout notre devoir doit-il être d'apprendre chaque jour à mieux déchiffrer une éternelle énigme, et de pénétrer peu à peu dans les profondeurs où ces génies privilégiés ont enfoui leur pensée?

Pour moi, je n'en crois rien. Nous sommes dupes d'une illusion qui tient à notre propre perfectionnement. C'est ce que je vais tâcher de démontrer. Je pourrais indifféremment prendre mes arguments dans l'histoire des langues, des religions, des gouvernements, et montrer par une étude attentive combien de phases diverses a traversées l'intelligence humaine. Je le ferai peut-être un jour. Aujourd'hui, il me semble plus opportun de porter la discussion sur un terrain où elle n'a jamais été sérieusement établie, et de prouver, contrairement à l'opinion des partisans et des détracteurs du progrès, unis cette fois dans une négation commune, que nulle part le développement de l'esprit ne se manifeste avec plus d'éclat que dans les arts, et surtout dans la poésie, qui résume tous les arts.

Mais avant d'entrer dans la discussion, je tiens à déterminer très nettement le point de vue auquel je me place. Il peut paraître naïf de dire que l'homme n'a pour connaître et pour juger les choses que ses sens et son intelligence, car c'est dire qu'il ne connaît que par les moyens qu'il a de connaître et qu'il ne juge que par sa faculté de juger. Cependant toute la question du progrès est dans cette naïveté; là est la seule conciliation possible des opinions en apparence si diverses sur ce point important.

Chaque homme a son esprit particulier. Ce que l'un comprend sans peine, un autre ne le peut saisir; ce qui répugne à l'un plaît à l'autre; ce qui me paraît odieux, mon voisin l'approuve. Quelque bonne envie que nous semblions avoir de nous perdre dans la foule, de dépouiller notre individualité pour emprunter des jugements tout faits et des opinions taillées à la mesure et à l'usage du public, il est facile de voir que, tout en ayant l'air de répéter la leçon apprise, nous jugeons à notre manière, quand nous jugeons; que notre jugement, tout en paraissant être celui de tout le monde, n'en reste pas moins personnel et n'est pas une simple imitation; que cette ressemblance même est souvent plus apparente que réelle, que l'identité extérieure des formules et des expressions ne prouve pas absolument celle de la pensée. Rien n'est élastique comme les mots et comme ces principes généraux dans lesquels on pense enfermer les intelligences. C'est souvent quand le langage est le plus semblable qu'on est le plus loin de s'entendre; le trait le plus spirituel, répété par un sot, n'est en réalité dans sa bouche qu'une sottise.

Du reste, quand cette ressemblance des opinions serait aussi réelle qu'elle est fausse, en quoi prouverait-elle l'identité nécessaire des intelligences ? Qu'y aurait-il d'étonnant qu'au milieu de ce communisme intellectuel qui régit l'éducation de chaque classe et détermine nos habitudes religieuses et morales, les distinctions natives disparussent ou s'atténuassent? Ne faut-il pas plutôt admirer l'opiniâtre vitalité des différences originelles qui résistent à tant de causes de nivellement? L'identité primitive des intelligences n'est qu'une fiction logique sans réalité, une simple abstraction de langage, qui ne repose que sur l'identité du mot avec lui-même. Tout se réduit à la possibilité abstraite des mêmes développements, dans les mêmes conditions d'hérédité et d'éducation, mais aussi de développements différents dans des circonstances différentes; c'est-à-dire que l'intelligence de chacun n'est identique à celle de tous qu'au moment où elle n'est pas encore proprement une intelligence, de même qu'une barre de fer et une machine à vapeur sont identiques par le métal qui les constitue. Cette vieille doctrine de l'identité des intelligences en tout temps, en tout pays et en tout homme, si longtemps maintenue par la force de l'habitude et l'entêtement des fictions logiques, devrait être tombée du jour où l'on a connu l'existence des nations sauvages, dégradées, abruties par l'ignorance, ou plutôt demeurées, grâce à des circonstances exceptionnelles, dans l'abrutissement originel, comme sont encore aujourd'hui les Boschimans et les Papous. C'est de là qu'il faut partir pour mesurer le progrès; c'est là ce qui doit nous convaincre que ce n'est pas seulement dans les instruments et dans les œuvres de l'intelligence qu'il faut chercher la preuve et l'explication du progrès, mais dans l'intelligence elle-même, dont le seul progrès explique la progressive perfection de ses méthodes et de ses œuvres. C'est elle qui, sous des influences qu'il serait trop long d'expliquer, se transforme incessamment. Par la puissance de cette transformation intérieure, d'abord instinctive, plus tard volontaire et réfléchie, elle transforme tout autour d'elle, et sans cesse refait chaque chose à son image. Toute autre explication suppose la cause avant l'effet.

CHAPITRE II.

DU PROGRÈS INTELLECTUEL.

I. Du développement intellectuel dans l'enfant. — Instinct. — Connaissance. — II. Langage. — Articulation. — Perception des sons et des formes. — III. Egoïsme instinctif. — IV. Du développement intellectuel dans l'humanité. — Langage. — Prononciation. — Rhythme. — V. Ecriture. — VI. Complexité et objectivité des premiers signes du langage parlé et écrit. — De la métaphore.

§ I.

D'où sont sortis les arts et la poésie ? comment ont-ils commencé ? Sur la question d'origine, nous ne pouvons faire que des conjectures, ainsi que pour la détermination des caractères de ces premières manifestations de l'âme humaine. Les monuments les plus anciens que nous puissions consulter n'ont dû en général leur conservation qu'à une perfection relative, et sont par conséquent bien postérieurs aux rudiments informes qu'il nous importerait de connaître. Mais quoique tout moyen d'observation directe nous fasse défaut, je ne crois pas cependant que ces premiers âges nous soient à jamais fermés. L'étude de ce que nous possédons et une comparaison attentive du présent au passé ouvrent le champ à des inductions légitimes, et nous permettent d'atteindre à des conclusions qui me paraissent d'une approximation suffisante, au moins dans leurs résultats généraux. C'est tout ce que nous pouvons demander dans une étude aussi difficile. Il est possible que, dans l'avenir, des découvertes nouvelles nous mettent à même de pénétrer plus avant dans la connaissance de ces premiers temps, et autorisent des conclusions plus rigoureuses.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier que nous avons à notre portée une source d'observations directe, dont on doit tenir grand compte, et qui peut nous être d'un puissant secours dans la recherche que nous entreprenons. Chaque homme recommence dans une certaine mesure la série des expériences qu'a dû traverser l'humanité. En puisant dans nos souvenirs personnels et en observant les conditions et les caractères du développement intellectuel de l'enfant, nous pouvons recueillir un certain nombre de traits et d'indications utiles. Je ne me dissimule pas tout ce qu'il y a de délicat dans une pareille étude, ni combien la différence du milieu dans lequel l'enfant moderne se développe apporte de modifications au travail par lequel se forme son esprit. Les secours qu'il trouve partout autour de lui, le langage analytique et précis qu'on lui apprend le dispensent de tous les tâtonnements, de toutes les hésitations auxquelles était condamnée l'intelligence des premiers hommes. Les prédispositions héréditaires qu'il reçoit en naissant, par un développement plus complet des organes de l'intelligence, lui donnent une merveilleuse aptitude à recevoir des idées et des habitudes d'esprit dont nos premiers ancêtres étaient incapables, et que les enfants des races moins civilisées, transportés parmi nous dès leur plus bas âge, ne peuvent jamais s'assimiler que très imparfaitement. De là, et de bien d'autres différences encore, résultent un grand nombre de causes d'erreurs. Mais je ne crois pas que la difficulté de l'observation soit une raison pour ne la pas tenter, et que nous devions renoncer à chercher la vérité parce que l'erreur est possible.

Le caractère le plus saillant de l'enfant, c'est l'objectivité absolue de toutes ses conceptions. Rien n'existe pour lui qu'en dehors de lui. Ses sensations, ses désirs, ses craintes, sont tous rapportés à des objets extérieurs, comme il est naturel dans un être chez qui les organes spéciaux de l'objectivité, les sens sont seuls éveillés. Dans le principe, il a si peu conscience de lui-même qu'il ne sait localiser ni ses sensations ni ses désirs. Il souffre du coup qui le frappe sans savoir où est sa souffrance ni sans faire un mouvement pour se soustraire au choc; s'il désire, il ne sait pas davantage indiquer l'objet de son désir. A cet âge, il n'a d'autre langage que les cris, et il faut sans cesse deviner ses désirs ou ses besoins. Un peu plus tard, il se détourne à la vue de l'objet qui l'effraie, il tend la main vers l'objet qui l'attire, et il pleure, si l'on n'éloigne pas l'un, et si l'on ne lui donne pas l'autre. Son langage s'est accru d'un élément, le geste. C'est alors surtout qu'il devient curieux de l'étudier. Le mouvement qu'il fait indique qu'il commence à sortir de cette complexité absolue qui est le caractère du premier âge. Il ne se confond plus aussi complètement avec le monde extérieur ; il commence à distinguer son corps des objets environnants, mais il est encore loin de séparer sa sensation, sa crainte, son désir de l'objet qui les a fait naître. Ce désir, cette crainte, cette sensation font partie pour lui de l'objet qu'il voit. Si dans les premiers jours, il criait à sa vue, ce n'était pas pour demander qu'on l'éloignât ou qu'on le lui donnât, c'était uniquement parce que les cris étaient le seul moyen pour lui d'exprimer ses sensations ; s'il cessait de crier quand on le lui avait donné ou qu'on l'avait éloigné, c'est que par là même la cause de ses cris cessait d'exister.

L'habitude de la voir ainsi disparaître devient pour lui la source d'un progrès nouveau. Ses cris ne sont plus seulement le résultat d'un instinct ; ils expriment une intention, et cette intention se manifeste encore plus clairement par le geste dont il les accompagne. Il se détourne de l'objet qui lui répugne; il étend le bras vers celui qu'il désire, quelle que soit la distance qui l'en sépare, comme si ces mouvements devaient faire disparaître le premier, et le mettre en possession du second. Il n'a encore aucune idée de l'espace, et s'il avance le bras, c'est pour saisir, non pour montrer. L'inutilité du mouvement lui donne peu à peu la notion de la distance. Alors seulement il fait la distinction de ce qui est à sa portée et de ce qui n'y est pas. Il saisit ce qui est sous sa main, il désigne ce qui est plus éloigné. Ce geste est sa manière de demander, ou plutôt d'appeler l'objet. S'il ne se rend pas à son ordre, l'enfant crie, parce qu'il souffre de son désir non satisfait. Il ne demande réellement que quand il tend la main vers l'objet, et qu'il regarde, en criant, sa mère ou sa bonne. Il semble que, par le cri, il veuille attirer l'attention de son côté; par le geste, il désigne l'objet qu'il veut; par le regard, il implore secours.

Tout cela est en quelque sorte extérieur et s'explique sans peine, car ces mouvements, tout en révélant un premier progrès dans le développement intellectuel de l'enfant, sont cependant bien plus instinctifs que réfléchis. Mais si nous voulons pénétrer plus avant, l'analyse devient plus difficile.

§ II.

Le langage parlé, qui est la première manifestation sérieuse de l'intelligence, entrée en possession d'elle-même, doit nécessairement porter surtout la trace de la situation intellectuelle qui lui a donné naissance. Or, dans toutes les langues du monde, dans celles des peuples les plus civilisés comme dans celles des tribus les plus sauvages, nous voyons consacrée l'habitude d'attribuer comme épithètes aux objets les mots qui désignent en réalité les modifications de notre âme. Si la vue d'une chose excite dans la plupart des hommes un sentiment de plaisir, on dit que cette chose est agréable ; elle est repoussante, si l'impression que nous éprouvons à son occasion est opposée. Tous les philosophes de l'antiquité, matérialistes ou prétendus spiritualistes, ont conservé dans leurs théories, plus ou moins explicitement, cette primitive explication des rapports de l'âme humaine avec le monde extérieur. Comme nous l'avons déjà dit, Aristote, celui de tous qui l'a exprimée le plus nettement, considère nos sensations comme des répercussions des qualités des objets qu'elles constituent. Les idées même que nous nous faisons des objets sont l'essence propre de ceux-ci ; c'est la matière des choses, d'où, par une abstraction soi-disant spiritualiste, d'autres philosophes ont tiré la notion obscure et hypothétique de substance. L'âme humaine, toute passive, placée en regard des choses, en reçoit le choc, et par une sorte de contagion, empruntée à l'apparence matérielle, s'empreint des qualités des objets. Le désir résulte tout naturellement du contact des choses désirables ; l'effroi, des spectacles effroyables.

Cette explication, grossière et matérialiste, qui n'est que la généralisation d'un effet apparent, et dont le succès accuse vivement les tendances tout objectives de l'esprit humain dans son enfance, est celle qui résulte précisément de la manière dont l'enfant se comporte vis-à-vis du monde extérieur. Saisi de désir à la vue d'un objet désirable, il tend vers lui la main et s'irrite de notre lenteur à le lui donner, comme si, en portant notre regard sur cet objet, nous devions, nous aussi, voir clairement qu'il est désirable. S'il était capable de discerner ce qui se passe en lui-même et de raisonner sa pensée, nul doute qu'il ne refît la théorie d'Aristote. Il nous dirait que l'objet indiqué étant désirable, il suffit de nous le montrer pour que nous lui reconnaissions ce caractère, et que si nous tardons à comprendre sa prière, c'est pure mauvaise volonté, puisque sa pensée s'explique assez clairement par la désignation simple de l'objet.

Plus tard, quand, grâce à l'instinct d'imitation qui lui est naturel, et qui est une nouvelle preuve de l'objectivité primitive de nos conceptions, l'enfant a appris à répéter les mots par lesquels nous désignons les objets, il ne change pas pour cela de procédé. La parole n'est qu'un nouveau secours qu'il ajoute au geste, quand l'objet qu'il veut est sous ses yeux, et qui le remplace, quand l'objet n'est présent que dans sa mémoire. Peu à peu cependant, les indications de rapports se précisent. L'enfant ne se contente plus de montrer et de nommer la chose qu'il désire. Il marque ce désir en ajoutant son propre nom à celui de l'objet. Pour demander quelque friandise, il dira : Bonbon, Jean, se désignant lui-même, ainsi que les choses, par le mot qu'il a entendu répéter. Quant à dire : Bonbon moi, il en est encore bien loin, car il n'est pas habitué à s'entendre appeler moi, et l'idée de la personnalité est trop au-dessus de la faiblesse de son intelligence pour qu'il la puisse concevoir par lui-même. Le verbe même pendant longtemps n'a pour lui qu'un mode, celui qui est impersonnel, l'infinitif. Il dit : Jean vouloir bonbon, ainsi que les nègres des colonies et toutes les races qui, pour une cause ou pour une autre, sont restées au même degré de développement. De même les conjonctions, qui marquent des rapports entre les pensées, les adverbes, qui déterminent des nuances entre les impressions, lui restent inconnus pendant toute la première enfance. Mais dès qu'il atteint l'âge de trois ou quatre ans, l'imitation, l'éducation, l'influence des milieux prennent sur lui une telle puissance, qu'il devient fort difficile de faire la part de la nature et celle de l'éducation, et que l'observation de ses développements ne peut plus guère nous fournir de renseignements précis pour la solution du problème que nous étudions. D'ailleurs, il nous suffit d'avoir trouvé ces caractères principaux : objectivité absolue, absence complète d'analyse, imitation des mouvements et des sons.

Si maintenant nous observons la forme même de son langage, sa manière d'imiter et d'articuler les sons qu'il entend, nous serons frappés de la mollesse et du vague de sa prononciation. Est-ce faiblesse d'organes? je le crois, mais c'est surtout faiblesse d'analyse. Il désosse pour ainsi dire les mots, en laissant plus ou moins tomber les consonnes qui servent à préciser les articulations. Ne se rendant pas compte de la séparation des syllabes et des mots, il efface les distinctions et ne fait entendre que des sons flasques et mous, au milieu desquels il faut deviner, par une analyse subtile, dont les mères ont le secret, les linéaments réels de la parole. Pour se convaincre que cet amollissement ne tient pas uniquement au peu de consistance des organes, il suffit d'observer les bizarres transformations que font subir aux mots, dont ils n'ont pas l'usage, les paysans des contrées où l'accent est le plus rude, ou même de considérer la difficulté qu'éprouvent les hommes les plus cultivés à prononcer nettement les mots des langues étrangères, tant qu'ils ne les ont pas vus écrits ou que l'ignorance de leur étymologie ne permet pas d'en distinguer les éléments.

Cette imperfection du sens de l'ouïe chez l'enfant n'est pas plus frappante que celle de la vue, et tient à la même cause, le défaut d'analyse. Des deux côtés, c'est la même complexité, dans les formes comme dans les sons. Les enfants qui commencent à dessiner travestissent les objets, comme les mots, quand ils commencent à parler. Toutes les nuances, tous les détails disparaissent. Ils voient réellement le corps humain sous la forme de ces affreux bonshommes dont ils chargent tous les papiers qui leur tombent sous la main. C'est faute de voir nettement les objets qu'ils ont tant de peine à lire et à écrire. Comment se rappeler et reproduire des traits qui flottent sous le regard? Les statues antiques, avec leurs bras collés au corps et leurs jambes non séparées, les bas-reliefs avec leurs yeux présentés de face sur des figures de profil, et leurs oreilles entières accolées à des figures vues de face ne sont pas indignes des bonshommes des petits dessinateurs modernes. Et qu'on ne croie pas que ce soit l'inexpérience de la main qui trahisse la volonté. L'enfant, après avoir fait son dessin, est incapable d'en signaler les imperfections et de voir en quoi il diffère du modèle. Placez des enfants de six à huit ans, en aussi grand nombre que vous voudrez, en face des bas-reliefs ninivites, il n'y en a pas un seul, s'il n'a pas appris le dessin, qui apercevra le contre-sens, pour nous si choquant, de la disposition des yeux et des oreilles. Bien loin de là, c'est toujours ainsi qu'ils croient les avoir vus. Ils sont tous de l'avis de Jocrisse complétant le portrait de son maître. Ils ne connaissent que ce qu'ils voient tous les jours, et ils n'ont jamais songé à observer des raccourcis.

§ III.

On a souvent accusé l'enfance d'être égoïste. Elle l'est nécessairement, par suite de son objectivité même. L'enfant ne connaît la vie que par des sensations physiques, de douleur ou de plaisir. Tout son soin est d'éviter les unes et de se procurer les autres, c'est-à-dire d'éloigner les objets qui causent les premières et de se mettre en possession de ceux qui produisent les secondes. Quant à savoir s'il en prive les autres, à ménager leurs préférences, à subir, pour leur faire plaisir, quelqu'une de ces sensations désagréables qu'il trouve si naturel d'éviter, à se priver lui-même de ce qu'il aime pour le leur donner, il y aurait injustice à l'exiger de la première enfance. Tout entière livrée à ses instincts, elle ne peut comprendre qu'il y ait des circonstances où il faille les sacrifier. C'est une science qu'elle n'apprendra que fort tard, fort lentement, et que nombre de grands enfants ignorent pendant toute leur vie. Cette science n'est autre que la morale, science ardue et difficile, surtout dans la pratique. Aussi reste-t-elle complètement étrangère à l'enfance, dont la connaissance en toute chose se borne à quelques impressions élémentaires et objectives. Toute la longue querelle qui divise depuis trois mille ans les législateurs, les poètes, les philosophes, et qui a marqué d'une empreinte si vive toutes les religions, toutes les philosophies, toutes les littératures, sur la question de savoir si l'homme naît bon ou méchant, me paraît, je l'avoue, la plus irréfutable preuve de la niaiserie humaine, et du plaisir infini qu'elle éprouve à se payer de mots, quand il suffirait de regarder et de réfléchir un instant pour dissiper toutes ces ombres. L'enfant ne naît ni bon ni mauvais; il est dans l'état d'innocence de l'animal; il ne connaît ni le bien ni le mal, comme l'Adam et l'Eve de la Bible. Il ne peut, non plus qu'eux, mériter ni récompense ni punition, si ce n'est comme moyen de lui faire prendre des habitudes. Lorsque l'on frappe l'animal désobéissant, croit-on exciter en lui le sentiment moral du repentir? Nullement; la correction n'est, dans ce cas, qu'un moyen de mieux graver un souvenir dans sa mémoire, en l'accompagnant de celui d'une sensation désagréable. La conséquence douloureuse de l'acte se joint pour lui à l'acte même, et lui fait craindre de s'y exposer de nouveau. Il en est exactement de même de l'enfant ; voilà pourquoi il n'y a rien de plus mauvais, dans l'éducation, que ces intermittences de sévérité ou d'indulgence qui tour à tour permettent ou punissent les mêmes actes. Il se trouve alors livré au hasard, et ne peut jamais d'avance prévoir ce qui résultera de ce qu'il fait. La sévérité ou la complaisance constantes, fussent-elles même exagérées, ont mille fois moins d'inconvénients.

L'enfant est complètement en dehors de toute loi morale. Son égoïsme, très réel en fait, n'est pas du tout l'égoïsme, tel qu'on l'entend d'ordinaire, c'est-à-dire ce vilain sentiment qui nous fait sciemment sacrifier les intérêts des autres à nos moindres plaisirs. Si l'enfant sacrifie tout à lui-même, c'est sans avoir la moindre conscience des sacrifices qu'il impose aux autres. Les petites cruautés même, qu'il commet assez volontiers, ne le rendent pas plus coupable que ne le deviennent les animaux qui tuent pour se nourrir. C'est seulement quand son intelligence plus développée lui permettra de comparer et de comprendre, quand la nécessité de défendre ses jouets et ses plaisirs contre les exigences de ses camarades lui aura fait sentir par sa propre expérience le désagrément d'en être privé, c'est seulement alors qu'il mettra le pied dans le domaine de la vie morale et qu'il recevra les premières notions de l'idée du juste et de l'injuste, du bien et du mal. Encore ces notions seront-elles purement objectives et égoïstes. Il ne concevra la nécessité de respecter la trompette ou la toupie de son voisin que pour ne pas être exposé à se voir privé des siennes. Mais ce seul raisonnement est déjà un immense progrès; c'est le germe de tout le développement futur. L'enfant dès lors commence à se transformer; il passe de la vie animale à la vie humaine; il échappe à cette innocence si longtemps considérée comme le dernier terme de la perfection, et qui n'est en réalité que le néant de l'intelligence, de la vie morale, de tout ce qui fait la supériorité de l'homme sur les animaux.

Ce naïf égoïsme de l'enfant domine, comme tous les autres traits que nous avons marqués, dans les antiques monuments de l'humanité, et peut-être ne faudrait-il pas creuser bien profondément dans les théories modernes qui célèbrent le plus fastueusement le dévouement et la charité, pour l'y retrouver tout vivant.

§ IV.

Si maintenant nous passons aux indications que nous fournit l'histoire sur les premiers développements intellectuels de l'humanité, nous y trouverons la confirmation de tout ce que nous avons dit de leur analogie avec ceux de l'enfant. Malheureusement nous avons bien peu de renseignements sur le langage parlé de la première antiquité. Cependant nous en connaissons assez pour y retrouver les caractères objectifs inhérents à toutes les manifestations des premiers âges.

Les premiers objets qui reçurent un nom furent bien certainement ceux qui produisent un son. L'imitation plus ou moins précise de ces sons servit à désigner ces objets. Nous en avons la preuve dans les langues de toutes les peuplades sauvages. Dans les autres, il en subsiste mille traces, et d'autant plus sensibles qu'on remonte plus avant dans le passé. C'est ce que les grammairiens appellent onomatopée. Ce procédé se retrouve dans la poésie, et surtout dans la poésie antique, par l'harmonie imitative. Ces faits sont trop connus pour qu'il soit besoin de nous y arrêter.

Les objets non bruyants furent nommés à leur tour, quand on eut reconnu par l'expérience l'avantage de ce mode de désignation. Il faut bien comprendre qu'il y eut là cependant beaucoup moins un calcul qu'un entraînement naturel d'analogie. La métaphore, c'est-à-dire la comparaison et le rapprochement des choses parfois les plus diverses en apparence, mais associées dans l'esprit des anciens et des enfants par des rapports qu'il serait souvent bien difficile d'expliquer, est une opération très ordinaire et très naturelle de notre intelligence. Les objets les plus silencieux furent nommés d'après leurs analogies avec les objets bruyants, comme plus tard les termes qui servirent à désigner les idées abstraites furent empruntés, d'après certaines ressemblances, aux désignations des objets matériels. Le balancement des sons imita les mouvements; les termes éclatants exprimèrent l'éclat des couleurs comme celui des sons; la grandeur des mots rappela celle des objets et peignit l'admiration, l'étonnement; l'immobilité, la lourdeur trouvèrent leur image dans la gravité des mètres. Partout enfin les langues se formèrent et se complétèrent par une reproduction tout instinctive des objets groupés suivant l'analogie de leurs rapports les plus ordinaires avec la sensibilité des hommes.

Quant à la prononciation, la facilité et la singularité des transformations que subissaient les mots en passant d'une langue dans une autre, nous permettent de conjecturer qu'elle était très molle et indécise, comme elle l'est encore chez les enfants et chez les peuples enfants, comme elle l'était chez nous, il y a quelques siècles. Tout se tient dans l'homme, surtout dans l'homme naturel, à qui une civilisation compliquée n'a pas pu donner, comme il arrive maintenant, des habitudes contraires à l'ensemble de son caractère. Partout, dans les langues les plus anciennes ou les moins avancées, nous retrouvons la prédominance des sons gutturaux, les moins nets de tous, les aspirations tenant lieu de consonnes, l'abus des contractions et des diphthongues suppléant les voyelles et les articulations simples et précises par des sons vagues et indéterminés. De là cette infinité de dialectes qui embarrassent la mémoire, et qui, en se précisant plus tard, de transformations en transformations, finissent par produire des idiomes aussi divers entre eux que le sont par l'apparence le sanscrit, le latin, le grec, l'allemand, le français et bien d'autres encore, sortis cependant d'une source commune.

Aussi les grammairiens modernes n'ont-ils pu ramener à une apparence de régularité ces vieux dialectes qu'en généralisant toutes leurs diversités en un nombre infini de lois euphoniques, qui, à ce que je crois, pourraient se ramener à une seule, à savoir, que primitivement la plupart des mots se prononcent du gosier, et par conséquent n'ont pas de forme nettement déterminée. Quand, plus tard, l'esprit plus exercé des hommes leur permit de mieux entendre et de mieux prononcer, grâce à une analyse moins incomplète des sons, ils ajoutèrent successivement à leurs premières articulations les articulations les plus immédiatement voisines, c'est-à-dire celles qui exigeaient des organes le moindre effort pour être prononcées. Par conséquent, les habitudes euphoniques ont dû changer progressivement à mesure que les hommes s'habituaient à des articulations nouvelles; si donc on peut à la rigueur établir des règles pour chaque époque en particulier, il me paraît parfaitement illusoire de vouloir en trouver qui puissent comprendre toute la série de transformations accomplies. Cela devient donc une question, non de grammaire, mais de psychologie.

Quoi qu'il en soit, il y a un point surtout qu'il importe de remarquer, c'est l'objectivité des formes antiques du langage. Nous avons vu que l'onomatopée, c'est-à-dire l'imitation des sons, est le caractère saillant et constitutif des premiers mots. La phrase à son tour n'est qu'une sorte de mot plus long, imitant par un rhythme particulier le mouvement d'une action. Ce rhythme, naturel dans la peinture des faits matériels, d'où il a passé dans l'expression des idées, est surtout sensible dans la poésie descriptive et narrative de l'antiquité. C'est lui qui la constitue, et c'est précisément à cause de cela que le langage, que nous appelons poétique, a précédé partout la prose. Les sauvages, qui le parlaient à défaut d'autre, ne se doutaient guère que cette manière de parler deviendrait un jour un art et le premier des arts. Il est certain cependant que cette forme de langage était pour eux une nécessité, résultant de l'infirmité même de leur pensée. Nous en trouvons encore des traces vivantes dans les patois et dans les langues des nations les moins civilisées. Cette sorte de musique monotone, qu'on admire par préjugé et par ignorance, est bien loin de la flexibilité vivante des langues vraiment intellectuelles, qui ne connaissent d'autre accent que celui que leur imprime la pensée. La langue française, par exemple, débarrassée de cette harmonie factice et toute matérielle de l'italien, doit précisément à ce caractère une partie de sa puissance comme instrument intellectuel. N'ayant par elle-même aucun accent déterminé, elle est d'autant plus apte à recevoir celui que lui communique la réflexion ou l'émotion de l'orateur. Elle est réduite à ce qu'elle doit être, un simple instrument maniable à volonté. Cette absence de toute harmonie propre peut en faire la plus insipide de toutes dans la bouche d'un sot, mais nulle n'est plus vivante ni plus variée quand elle est vivifiée par une pensée puissante. Elle ne vaut que par l'é—

motion qu'elle exprime, tandis que les langues accentuées gardent presque la même valeur harmonique dans la bouche d'une commère ou dans celle du plus grand des poètes. Sous le même chant monotone, elles déguisent la niaiserie de l'une comme elles étouffent l'émotion de l'autre. La pensée leur est presque indifférente; elles s'imposent impérieusement à l'esprit, et jettent toutes choses dans un moule uniforme. J'avoue que je ne saurais voir à cela aucun avantage. La phrase ne doit avoir d'autre rhythme que celui de la pensée, comme l'habit doit prendre la forme du corps. Le costume le plus éclatant ne saurait me convenir, s'il m'est trop large ou trop étroit. Les langues rhythmées ne conviennent qu'aux intelligences qui, n'ayant pas conscience d'elles-mêmes, ne songent pas encore à réclamer leur indépendance, et qui croient n'être que de simples échos. C'est pour cela qu'elles se retrouvent chez tous les peuples qui n'ont pas encore dépassé la sphère de l'objectivité, et, par la même raison, elles sont destinées à disparaître à mesure que s'étendra la vraie notion du progrès intellectuel.

§ V.

Si nous n'avons, pour déterminer le caractère de la langue parlée par les premiers peuples, que des conjectures et des analogies, il nous reste du langage écrit des monuments qui nous permettent de remonter avec plus de certitude à une très haute antiquité.

La vieille écriture égyptienne, l'écriture hiéroglyphique des premiers temps, n'est que l'application à l'expression de la pensée du procédé que nous avons précédemment trouvé dans la peinture. Pour dire qu'un homme est fort, on représente un homme, à côté duquel on place un lion; quelquefois on lui ajoute seulement quelque trait qui rappelle l'idée de lion, ou bien même on le représente sous la forme de cet animal. Si l'on veut désigner tel ou tel homme en particulier, on place à côté de lui quelque objet dont le rapprochement serve à le faire reconnaître, en portant la pensée sur un souvenir qui le détermine. Voilà, je crois, quelle a dû être la conception première de l'écriture hiéroglyphique.

Quand les Espagnols arrivèrent au Mexique, les Mexicains n'avaient pas d'alphabet. Les récits qu'ils envoyèrent à Montezuma du débarquement des Espagnols étaient en écriture peinte. Les recueils que nous appelons assez improprement manuscrits mexicains renferment un grand nombre de peintures, qui peuvent être interprétées ou expliquées comme les reliefs de la colonne Trajane, mais on n'y voit qu'un très petit nombre de caractères susceptibles d'être lus.

Les traditions chinoises ont gardé le souvenir de trois écritures successives. On commença par des cordes qu'on garnissait de nœuds diversement disposés, usage que les Espagnols ont retrouvé chez les Péruviens. Puis Tsang-kie inventa d'autres lettres : « Le suprême Ciel le donna à tous les rois comme modèle et le doua d'une très grande sagesse. Ce prince savait former les lettres au moment où il naquit..... Une divine tortue, portant sur son dos des lettres bleues, les lui donna. Ce fut alors que, pénétrant tous les changements du ciel et de la terre, en haut il observa les diverses configurations des étoiles, en bas toutes les traces qu'il avait vues sur la tortue, considéra le plumage des oiseaux, prit garde aux montagnes et aux fleuves qui en sortent, et enfin de tout cela composa les lettres. » Au milieu de la bizarrerie des idées et peut-être de la traduction, il est facile de voir qu'il s'agit encore ici d'une écriture imitative, mais cependant déjà plus analytique que l'écriture peinte proprement dite.

Fou-hi, que quelques écrivains chinois considèrent comme le fondateur de l'empire, inventa les *koua,* petites lignes brisées, qui ont été les éléments générateurs de l'écriture aujourd'hui usitée en Chine, et dont les diverses combinaisons devaient désigner toutes choses par certains traits rappelant directement ou par analogie l'image ou l'usage des objets, l'origine ou quelque caractère important des idées (1).

---

(1) Quelques exemples feront mieux comprendre. En chinois un trait veut dire 1, 2 traits veulent dire 2, etc. Un point au-dessus d'une ligne veut dire en haut, au-dessous, il signifie en bas. Une ligne coupée au milieu par une autre indique le milieu. Trois images d'hommes l'une derrière l'autre signifient suivre. Deux images de femmes en face l'une de l'autre signifient dispute; un soleil derrière un arbre marque l'orient; un oiseau sur son nid, le couchant. L'image du chien a servi de radical au nom de la plupart des carnassiers; on se contente d'ajouter quelque trait spécial. Celle du bœuf est le radical des

Ce progrès analytique se retrouve également dans l'écriture égyptienne. L'emploi plus fréquent des signes et la prédominance progressive de l'idée sur le signe contraignent de l'abréger. A force de s'abréger, la représentation, plus ou moins complète d'abord de l'objet, finit par se réduire à une figure méconnaissable, qui par suite devient nécessairement un signe conventionnel.

Du moment qu'on a perdu de vue l'objet d'abord représenté, par une série de transformations faciles à concevoir, on arrive à l'alphabet, à la combinaison des lettres, qui, au lieu de peindre les objets, ne font plus que les rappeler à la mémoire par un assemblage de signes convenus, de même que les sons, par des modi-

---

noms des grands ruminants; celle du bélier, des nombreuses familles de chèvres, d'antilopes, etc.; celle du cochon, de presque tous les pachydermes; celle du rat, de tous les rongeurs. Le signe qui signifie coquille est encore le radical de tous les mots qui ont rapport aux idées de richesses, d'échange, de commerce, ce qui prouve que les Chinois, comme encore les peuples de l'Afrique occidentale, ont eu pour première monnaie des coquilles.

Comme exemple de transformation métaphorique, le mot chinois *lo*, tissu, filet, est devenu en tonquinois le signe écrit de la préposition *la*, qui signifie *dans*.

Le mot *yang*, qui signifie ver, est pris métaphoriquement pour souci, inquiétude. Les Chinois en s'abordant se disaient *Wou yang?* avez-vous des soucis? Le père Cibot a confondu ce mot avec un autre *yang* qui signifie *mouton*, et il a cru que les anciens Chinois se disaient : avez-vous l'agneau? D'où il conclut qu'ils attendaient le Messie.

L'usage du pinceau, pour tracer les caractères chinois, a beaucoup contribué à rendre méconnaissables les traits primitifs représentant les objets. Les signes se sont arrondis et amollis.

fications et des combinaisons semblables, les rappellent à l'oreille. Mais ce progrès ne peut se produire que quand l'intelligence a acquis un certain développement et qu'elle commence à se soustraire à la tyrannie de l'objectivité absolue des premiers temps.

§ VI.

L'écriture figurative, nécessairement très ancienne, a pour caractère nécessaire une entière complexité. Toute analyse en est nécessairement absente. Les objets, mal représentés à cause du vague inhérent aux perceptions premières, sont représentés tout entiers, sans que rien indique la nature du rapport que l'auteur a eu l'intention d'établir entre chacun d'eux et ceux qui précèdent ou qui suivent. Il faudrait, pour comprendre, connaître l'état précis de l'esprit de ces peuples et la forme de leurs conceptions; il faudrait pouvoir se replacer exactement à leur point de vue, revenir au degré de développement intellectuel où ils se trouvaient à ce moment. Or, on ne peut en être instruit d'une manière certaine que quand on sera parvenu à déchiffrer leurs monuments; ce qui forme un cercle dont il est bien difficile de sortir. Les habitudes analytiques de l'esprit moderne nous éloignent tellement de la complexité intellectuelle de ces temps, que la différence du mode d'expression est peut-être la moindre des difficultés que nous ayons à vaincre avant de pénétrer leur pensée. L'obscurité est bien moins dans la forme que dans la conception même.

Cette écriture nous apprend avec une évidence indubitable ce qu'était la langue qui pouvait s'écrire ainsi. C'était proprement la langue de la peinture, ou plus réellement celle de la sculpture. Chaque objet était désigné par un signe figuratif, et chacun de ces signes se disposait dans la mémoire comme les objets le sont dans les monuments hiéroglyphiques. La pensée s'exprimait uniquement en émettant ces signes, par la parole aussi bien que par l'écriture, exactement dans l'ordre où ils s'étaient disposés dans l'esprit. C'était à l'auditeur, comme au spectateur, de déterminer le rapport, sans autre donnée que l'ordre de succession des termes. Or, ils le faisaient sans la moindre peine. La précision de ce mode de langage était exactement égale à celle des intelligences. Ce qui fait pour nous la difficulté, c'est le nombre infini des rapports possibles que l'analyse nous a appris à trouver entre les différents objets, ainsi que la multiplicité sans limite des points de vue divers desquels nous pouvons considérer chacun d'eux, et même chacune de leurs parties. Nous ne savons lesquels choisir, et souvent ceux qui nous paraîtraient les plus naturels sont précisément ceux auxquels n'ont point songé les naïfs auteurs de ces énigmes. Nos intelligences, en se modifiant, ont tout modifié avec elles. Ces causes d'obscurité n'existaient pas pour les anciens. Leur esprit, vague et confus, se satisfaisait du vague et de la confusion. Par cette raison, dans la forme primitive des langues, les rapports généraux de simultanéité et de succession suffisaient à tout. Les autres rapports, les seuls vraiment intellectuels, ne sont pas indiqués entre les signes, parce qu'ils ne sont pas apparents entre les objets réels, parce qu'ils étaient très vaguement perçus par les esprits, et que chacun les croyait compris dans les objets mêmes, ainsi que nous l'avons observé chez les enfants. Les mots devaient être comme les statues de la première époque; ils devaient n'avoir qu'une seule attitude, invariable. Ils s'avançaient et se succédaient un à un dans la phrase en longues processions, comme celles que regardaient défiler les sphynx accroupis dans les avenues des temples. Toute indication de rapports était supprimée, parce que les esprits n'étaient pas arrivés à un degré d'analyse suffisant pour les concevoir hors des objets. Pour nous maintenant, c'est l'indication nette et précise de ces rapports qui nous semble être la condition capitale de la clarté. Mais il ne faut pas oublier que le besoin de clarté et de précision est toujours proportionné au développement présent de l'intelligence, et que c'est à ce signe surtout qu'on peut le mesurer.

Ainsi donc, pendant bien longtemps les langues restent, quand elles sont écrites, à l'état de peinture figurative vague, indécise par l'indécision même des traits qui la constituent et par l'absence de toute détermination du point de vue et du rapport par lequel les objets sont envisagés; quand elles sont parlées, à l'état de musique imitative, mais confuse et monotone, grâce à l'infirmité intellectuelle de ce temps, qui ne permet pas plus d'articuler vigoureusement les sons que de reproduire nettement les formes. Le travail de l'analyse ne s'y manifeste que par la distinction des termes, tous concrets et complexes, comme l'impression qu'ils traduisent toujours par la représentation de l'objet qui en a été l'occasion, et auquel elle est rapportée non-seulement comme effet, mais comme qualité inhérente et constitutive. Les mots sont des images; chaque phrase est un tableau résultant de la disposition de ces images. Ce caractère objectif persiste presque jusque dans les derniers temps. Les langues grecque et latine conservent rigoureusement, dans l'ordre de leurs phrases, le mouvement de l'action. Chaque partie du fait ou de la pensée s'y coordonne dans l'ordre même de la succession des impressions, c'est-à-dire des actes ou des choses. On peut dire que la loi générale de leur construction, c'est l'ordre chronologique. C'est par là que, dans l'éducation des enfants, l'étude de ces langues est un travail essentiellement psychologique, parce qu'il force l'esprit à une perpétuelle comparaison avec l'ordre si différent que l'analyse logique a introduit dans nos langues modernes.

A mesure que l'intelligence arrive à la conception de rapports plus abstraits, ces idées nouvelles, produits d'une analyse plus pénétrante, ne peuvent pendant longtemps s'exprimer que par des comparaisons empruntées aux impressions sensibles; et cela reste vrai même pour les langues contemporaines. La métaphore est encore le seul procédé pour passer des impressions élémentaires aux conceptions supérieures de l'esprit (1). Toute idée s'exprime d'abord par une image, jusqu'à ce que l'esprit, pour ainsi dire, domine la forme, et peu à peu efface l'image en se substituant lui-même à l'objet. C'est dans ce sens que madame de Staël a pu dire qu'une idée n'est pas arrivée à une complète précision, tant qu'elle peut s'exprimer par une image.

---

(1) La métaphore ne fait que reproduire dans le mot le progrès qui s'est produit dans l'idée. Le préjugé vulgaire, tout imprégné de matérialisme par l'habitude des doctrines objectives, considère la métaphore comme une transposition de sens du matériel au spirituel, et admire qu'un mot consacré à exprimer une réalité objective puisse être transporté à l'expression de ce qu'il appelle une idée pure, une entité métaphysique. Cette malheureuse figure de grammaire se trouve donc enveloppée dans ce voile mystérieux que jette sur toute chose la maladie qu'ont les philosophes de tout expliquer par l'inexplicable, et de voir partout le mélange du matériel et du spirituel, qui, s'il faut en croire les définitions qu'ils en donnent eux-mêmes, ont pour caractère propre de s'exclure et de se repousser; ce qui ne les empêche pas, à entendre ces mêmes philosophes, d'être partout unis et confondus, sans qu'il soit possible de discerner ni de nier leurs rapports. Il est bien évident que tant qu'ils s'entêteront à rester dans cette impasse, la philosophie ne pourra jamais être qu'une collection d'hypothèses plus ou moins ingénieuses. Ce qu'ils prennent pour la réalité matérielle n'est que l'idée à son premier degré de formation. C'est ce que j'appelle l'impression élémentaire. Or, quelle que soit son imperfection, elle est tout aussi personnelle, subjective et intellectuelle que cette même idée arrivée à la perfection que nous concevons actuellement comme la dernière limite de son développement : c'est toujours la même idée, considérée dans la série de ses progrès, comme le têtard et la grenouille sont le même animal. Il n'y a donc rien de bien étonnant à ce que le sens du mot s'élève et se complète avec l'idée qu'il représente. Ce progrès se trouve dans tous les termes, qu'on regarde comme les plus matériels. Le progrès des connaissances physiologiques, physiques et chimiques accumule dans chacun d'eux une somme toujours croissante de notions nouvelles, et en fait des expressions en réalité bien différentes de ce qu'elles étaient pour les anciens. C'est ainsi que la langue contient le dépôt de toutes les acquisitions successives de l'intelligence, et que les mots, tout en conservant la même forme, sont sans cesse en voie de transformation intellectuelle. De là l'illusion des traducteurs, et les incroyables altérations qu'ils font subir sans s'en douter aux livres anciens.

Le langage est donc primitivement objectif; il est l'œuvre de l'imagination, de l'imitation, pour prendre un terme plus clair. L'analyse intervient pour distinguer les parties et marquer les rapports, dont la multiplicité est inépuisable, comme le progrès possible de l'intelligence. C'est là proprement ce qui constitue la partie mobile et progressive du langage. Tout ce qui se rapporte aux impressions élémentaires, c'est-à-dire à la désignation des objets pris dans leur aspect général, se retrouve à tous les âges de l'humanité.

SECONDE PARTIE

DU PROGRÈS DANS LA POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER

RIG-VÉDA.

I. Objectivité absolue des premiers temps. — Idée de Dieu. — Forme nécessaire de la poésie primitive. — Description. — Récit. — II. Antiquité du Rig-véda. - Développement des conceptions religieuses. — Dualisme. — Polythéisme. — III. Tendance au monothéisme. — Trinité hindoue. — IV. L'idée de Dieu, comme celle du monde extérieur, est un effet logique de la notion de causalité. — Le sentiment religieux naît simplement de l'ignorance et de l'égoïsme. — V. Anthropomorphisme. — Lutte d'Indra et de l'orage. — VI. Soma. — La poésie antique n'est qu'une tentative d'explication philosophique. — VII. Explication du mouvement contraire qui fait sortir le polythéisme du dualisme primitif, et qui le ramène au monothéisme. — Chez les Aryas. — Chez les Grecs. — VIII. De la métaphore dans la poésie védique.

§ I.

La poésie a suivi dans son développement le même mouvement que les autres arts, et par les mêmes causes. Comme eux, elle est dans le principe tout extérieure et objective. Elle ne connaît que les faits et les objets, et ne reproduit qu'eux seuls, mais elle les reproduit toujours en y comprenant, comme partie intégrante, les impressions et les émotions dont ils sont l'occasion. Le spectacle qui aura effrayé le regard du poète sera représenté par ses caractères extérieurs, mais parmi ces caractères, les plus saillants seront ceux à la présence desquels se rattachera l'impression d'effroi. Ce serait se tromper que de croire qu'il y ait là un calcul, un dessein arrêté de la part de l'auteur de communiquer à l'auditeur la terreur dont il a été lui-même frappé. La vérité est que l'effroi même qu'il a ressenti est pour lui devenu le caractère dominant de l'objet, et que cette impression déguise ou atténue pour lui tous les autres caractères. Par sa description, il est donc bien vrai qu'il exprime son impression personnelle, mais il la dépeint uniquement par les traits qui sont à ses yeux ceux de l'objet même. Cette terreur est l'effet nécessaire du spectacle qu'il a vu; elle n'est pas pour lui dans le spectateur, mais dans la chose, d'où elle se communique à l'homme, de même que la plupart croient encore aujourd'hui que le chaud ou le froid sont dans le feu ou dans la glace, et que la lumière est dans le soleil (1). Cette persistance à localiser nos propres impressions hors de nous-mêmes marque chez l'homme une tendance objective qui n'est pas près de disparaître, mais qui cependant s'affaiblit chaque jour. Par ce qui en subsiste, nous pouvons juger de ce qu'elle devait être à l'origine, lorsque l'ignorance absolue de toutes choses et surtout de soi-même enfermait l'homme dans une objectivité sans limites.

---

(1) Le froid, le chaud, la lumière ne sont que des sensations; il est tout aussi raisonnable de les localiser dans des corps étrangers que de placer la douleur dans l'objet qui nous heurte. Ce sont des modifications de nos organes; il est vrai qu'elles se manifestent le plus souvent

à la suite d'une de ces impressions élémentaires du tact ou de la vue, que nous sommes habitués à considérer comme produites par la présence d'un objet extérieur. Les progrès récents des études physiologiques détruiront cette erreur. De nombreuses expériences démontrent que l'hallucination n'est pas autre chose qu'une exaltation particulière du pouvoir propre à nos organes, et sous l'influence de laquelle nous pouvons éprouver toutes les sensations en dehors des conditions que nous sommes habitués à regarder comme les plus nécessaires à leur production. Un homme peut ressentir les plus vives impressions de chaud, de froid, de lumière, de douleur ou de plaisir sans être exposé à aucune des causes ordinaires de ces impressions. Elles sont produites uniquement par la surexcitation des organes cérébraux. Un grand nombre de miracles ne tiennent pas à une autre cause. Toutes ces choses ne deviennent merveilleuses que grâce à l'habitude que nous avons de rattacher nos sensations à la présence d'objets extérieurs. L'émotion de l'artiste à la vue du tableau qu'il imagine, celle du philosophe en présence du système qu'il conçoit sont des hallucinations du même genre. S'ils ne passent pas pour fous aux yeux du vulgaire, c'est que leur impression se rattache à un ordre d'idées qui ne lui sont pas aussi familières que les sensations élémentaires, et qu'elle ne se traduit pas par des dénominations spécialement affectées à la désignation des impressions qu'il regarde comme produites par la présence d'un objet. Mais qu'un homme, au milieu de plusieurs autres, éprouve seul une sensation de lumière, on ne manquera pas de crier au miracle ou à la folie. Il serait curieux de faire à ce point de vue une étude sur ces épidémies d'hallucination tant exploitées autrefois, et encore de nos jours, par les passions religieuses.

L'homme a passé des siècles avant de comprendre même qu'il fût l'auteur de ses idées et de ses actes. Tout ce qui se produit en lui-même, ses pensées et ses déterminations, aussi bien que ses sensations, il les rapporte à des causes étrangères. Tout ce qu'il sent, tout ce qu'il pense, tout ce qu'il veut, tout ce qu'il fait, lui est envoyé du dehors. Rien n'est plus curieux que ce dualisme permanent, où l'homme, partagé en deux fragments, se regarde comme dans une glace, sans se douter que ce qu'il voit c'est lui-même. C'est ainsi qu'un sauvage ou un animal placé devant un miroir est longtemps avant de reconnaître sa propre image. Pour les phénomènes psychologiques les plus ordinaires, ce dualisme s'affaiblit par l'habitude. D'ailleurs le fait de la délibération, et le rapport évident de celui-ci à l'acte, finissent par triompher dans la plupart des cas du penchant qui nous porte à tout expliquer par la passivité de l'âme humaine soumise aux influences du dehors.

Cependant ce triomphe date de moins longtemps qu'on ne serait tenté de le croire. Dans Homère, l'explication objective persiste et domine. Les personnages de l'Iliade et de l'Odyssée ne pensent et n'agissent que par l'inspiration des dieux. Nous ne le remarquons pas, parce que l'imitation du langage de l'antiquité, appliqué par nous à l'expression d'idées inconnues aux anciens, nous a habitués à prendre toutes leurs phrases pour des métaphores et des figures de rhétorique. La vérité est qu'ils disaient tout naturellement ce qu'ils croyaient comme ils le croyaient, et que quand Homère nous dit que Jupiter envoie un songe trompeur à Agamemnon, ou que Minerve engage Achille à la modération et pousse Diomède à attaquer Mars et Vénus, il ne veut pas dire autre chose que ce qu'il dit. Jupiter et Minerve ne sont pas pour lui des fictions, parce qu'ils le sont devenus pour nous. La persistance avec laquelle nous transformons les idées des anciens, en localisant pour ainsi dire dans leurs œuvres les conceptions de nos cerveaux modernes, pourrait me servir d'argument pour la thèse que je soutiens.

Aujourd'hui encore, nous voyons sans cesse des exemples de ces prétendues inspirations. Un malheureux idiot, qui trouve tout d'un coup dans sa cervelle exaltée une apparence d'idée, ne manque pas d'en faire hommage à la Vierge ou à quelque saint. Mais c'est surtout dans les impressions tout à fait élémentaires et communes à tous, dans celles qui, dérivant le plus naturellement de notre constitution et en quelque sorte de notre vie physique, exigent de notre part le moindre développement, et par conséquent la moindre intervention de l'intelligence, c'est là que l'objectivité continue à nous dominer complètement. Ce monde primitif et obscur de la sensation nous échappe tellement que nous l'appelons le monde extérieur. Si, grâce à la diversité des impressions suivant les temps, les climats, les civilisations, en face de ce que nous appelons les mêmes spectacles, nous commençons à reconnaître quelque chose d'humain et d'individuel, même dans ce prétendu monde du dehors, cependant nous n'en persistons pas moins à conclure résolûment de nos impressions l'existence de corps étrangers, comme si nous en pouvions savoir quelque chose, et à rattacher la succession de nos impressions à une série successive d'objets.

Quoi qu'il en soit, ce qu'il y a de remarquable, c'est que l'homme qui, dans le principe, paraît purement passif et soumis à l'objectivité absolue, affirme à son insu son activité et sa subjectivité de la manière la plus complète. Tous ces êtres, tous ces dieux qui l'oppriment ou qui le protègent, c'est toujours lui-même, ce sont des hommes. L'anthropomorphisme des premiers temps est universel, sans exception; de nos jours encore nous le trouvons partout autour de nous, et il subsistera, tant que nous nous entêterons à considérer nos impressions comme autres que nous-mêmes; car, comme, en somme, nous ne pouvons pas empêcher qu'elles soient nous-mêmes, nous sommes bien obligés de faire plus ou moins à notre image les êtres fantastiques où nous les localisons.

Mais tous ces phénomènes qui se produisent et qui passent, tous ces changements plus ou moins réguliers auxquels l'homme assiste, tous ces bouleversements dont souvent il est la victime, toutes ces forces qui agissent pour ou contre lui, et dont il ne voit que le résultat sans en pénétrer le principe, l'amènent assez rapidement, parce qu'il est cause lui-même, à la conception d'une cause qui les produit, et d'une cause supérieure à lui-même, puisque ces effets sont en dehors de sa puissance. Ces causes puissantes et actives sont les formes sous lesquelles se produit d'abord l'idée de Dieu, idée qui ira sans cesse se modifiant, à mesure que se modifiera l'intelligence humaine, mais qui, à travers toutes ses modifications, conservera toujours, comme caractère principal, le caractère de cause. Je n'ai pas besoin de dire que ce n'est pas sous cette forme abstraite et générale que l'homme a conçu d'abord le principe de tous ces mouvements qu'il voit s'effectuer autour de lui. Comme tous les rapports, le rapport de causalité est pour lui enfermé dans l'effet même. La distinction n'est pas encore possible. Son intelligence ne peut atteindre que des objets concrets et réels. Les idées même de génies, de puissances mystérieuses ne se produisent que beaucoup plus tard. Les dieux seront donc d'abord les êtres dont l'action peut être le plus directement perçue. Ce sera la lumière, le soleil, les astres, le feu, les vents, les nuages, les fleurs. L'homme divinisera ainsi successivement chacune des forces supérieures, bienfaisantes ou funestes, en présence desquelles il se trouve.

Voilà les êtres à qui naturellement s'adresseront ses premiers chants. Ces chants exprimeront, par des descriptions ou des récits, sa terreur ou sa joie, suivant que ces puissances lui auront été hostiles ou favorables. Dans la complète ignorance où il vit de lui-même, il ne lui vient pas à l'idée que cette joie ou cette crainte soient dans son âme; elles sont dans les objets mêmes et les constituent. Il ne faut donc pas demander à cette poésie primitive les développements psychologiques et personnels qui sont propres à la poésie moderne. L'homme ne songe pas encore à exprimer ses propres sentiments. L'analyse peut nous les faire retrouver dans ses chants, mais il n'a pas pensé à les y mettre; il semble à première vue qu'il soit absent de son œuvre. Ce qu'il chante, c'est le soleil qui éclaire, le feu qui réchauffe, les fleuves qui fertilisent la terre.

Puisque les impressions perçues par les hommes ne sont encore pour eux que des qualités des objets, et que l'homme ne connaît pas encore d'autre procédé d'expression que l'imitation matérielle des objets en qui il fait résider la puissance d'impression, un des caractères de cette poésie sera donc nécessairement d'être descriptive. De plus, pour de pareils esprits, la vie ne se révèle que par l'action et le mouvement. Il n'y aura donc de vivant que ce qui se meut, mais tout ce qui se meut sera vivant. Le soleil sera un dieu vivant, puisqu'il se montre d'abord à l'orient, en rapportant la lumière, et qu'il s'avance dans le ciel, chassant devant lui la nuit avec toutes ses terreurs, c'est-à-dire avec les êtres malfaisants qui assiégent et persécutent l'homme à la faveur des ténèbres. Les nuages seront vivants, puisque, nés des vallées, ils s'élèvent vers le ciel en accumulant de noires montagnes, pour s'emparer de la lumière et pour ravir à Indra, par des luttes terribles, la royauté de l'univers.

De là un nouvel élément qui s'ajoute à la description, le récit, qui n'est que la description de l'acte à chaque moment de sa durée. Cette poésie, naturaliste et divine par son essence, est donc nécessairement descriptive et épique par sa forme. La plupart des chants des Védas sont des épopées, de même que plus tard les hymnes homériques, qui célèbrent les dieux par le récit de leurs exploits, de leur naissance, plus ou moins merveilleux. Le procédé, dans les uns comme dans les autres, est toujours le même; la pensée seule s'est modifiée dans les derniers et marque une époque bien plus rapprochée de nous. Les dieux des hymnes homériques sont vraiment devenus des hommes; ils n'en ont plus seulement des traits généraux et vagues, comme dans le Rig-véda, où nous ne trouvons guère que l'ébauche de l'anthropomorphisme; ils ont les formes, les idées mêmes de l'homme. De plus, nous n'y trouvons plus la description immédiate des phénomènes naturels; la matière des chants homériques, ce sont des légendes où l'homme se trouve déjà mêlé. Mais des deux côtés la forme est celle du récit, ce sont des épopées, non des hymnes dans le sens qu'on donne aujourd'hui à ce mot. Ces poèmes, quelle que soit l'époque où ils ont été rédigés sous la forme qu'ils ont maintenant, sont donc vraiment, par le caractère de la conception qui leur a donné naissance, les intermédiaires logiques entre les épopées descriptives et naturalistes du Rig-véda et l'épopée héroïque d'Homère.

§ II.

Le Rig-véda est le plus ancien livre de poésie que nous possédions, et son antiquité se manifeste par le caractère même de ses chants. Aucune étude n'est donc plus capable de nous faire pénétrer dans la pensée antique, et de nous apprendre quelles ont dû être les premières impressions et la plus ancienne forme intellectuelle de l'humanité. La langue même dans laquelle ces chants sont écrits diffère sensiblement de celle des trois autres Védas. Ce serait cependant une grave erreur de croire que tous les morceaux qui le constituent datent d'une même époque. Pour ma part, je suis convaincu qu'on peut, sans rien exagérer, supposer un intervalle de plusieurs siècles entre les parties les plus anciennes et les dernières de celles qui composent ce recueil. Quoiqu'il n'y ait aucun ordre chronologique dans le classement de ces chants, on peut y suivre toute la série du développement des idées religieuses, depuis le naturalisme le plus grossier jusqu'au moment où la conception monothéiste de Brahma commence à se manifester. Il me paraît probable que toutes ces pièces auront été recueillies au moment où la caste des Brahmanes s'est constituée, après avoir vaincu et soumis les guerriers ou Kchatryas. Les vainqueurs, en organisant le gouvernement théocratique dont ils étaient les dépositaires, rassemblèrent les légendes et les souvenirs religieux antérieurs et les donnèrent pour cortége à la religion nouvelle de Brahma, qui du reste s'y rattache par un lien de filiation facile à saisir, de même que le christianisme s'appuie sur l'antique religion hébraïque, dont il n'est qu'un développement. L'histoire de ces deux filiations a plus d'un rapport, qu'il serait intéressant de déterminer, si ce sujet n'était pas étranger à l'objet de ce livre. Je me contenterai d'indiquer sommairement la série des progrès principaux qui se manifestent dans la série des conceptions religieuses, dont la trace est restée dans le Rig-véda.

La terre et le ciel sont toujours considérés comme les plus anciens des dieux, de même que dans la mythologie grecque et latine. Cependant je ne puis croire que leur culte ait précédé celui des autres divinités. Leur divinisation n'est que la conséquence logique de toute religion naturaliste, mais il n'en résulte nullement qu'elle doive en être l'antécédent historique. Le spectacle uniforme de la terre et du ciel n'a pas de quoi attirer l'attention des premiers hommes. Il faut pour frapper leur esprit quelque chose de plus varié, de plus animé en quelque sorte. Ce sont les grands mouvements, les contrastes vivement accusés qui saisissent d'abord le regard des enfants et qui le retiennent le plus longtemps. Toutes les religions anciennes de la Perse, de l'Assyrie, de l'Egypte, de la Grèce elle-même sont fondées sur l'opposition de la lumière et des ténèbres. C'est le fond commun de toutes les conceptions antiques, et c'est sur ce fond que s'ajoutent et se coordonnent toutes les modifications qui tiennent aux différences de situation géographique et de progrès intellectuel. Le premier et le plus persistant des sentiments humains, c'est la peur des ténèbres, et par suite l'amour de la lumière. Le premier des dieux du Rig-véda est Indra, et Indra n'est autre chose que la lumière elle-même. Il ne faut pas le confondre avec le soleil, comme nous y prédisposent les habitudes des mythologies postérieures. Indra est le ciel lumineux, c'est la clarté même qui remplit l'univers. C'est lui qui a créé le monde, et qui le crée chaque jour, par une lutte sans cesse renouvelée contre la nuit qui le détruit. Le soleil n'est que le char d'Indra, sa demeure principale, comme dans la Bible, mais il n'est pas encore un dieu. Le sentiment religieux se manifeste d'abord par une sorte de monothéisme indécis et vague. L'obscurité, qui est en lutte avec Indra, n'est pas encore proprement une divinité. C'est une conception multiple qui confond dans une haine commune la nuit et le nuage sombre, qui ravissent également à l'homme la lumière et qui lui font craindre sans cesse d'en être à jamais privé. Chaque soir, l'Arya se lamente en voyant le jour baisser; chaque matin, il invoque le jour et l'appelle de ses cris. Quand le nuage, portant la foudre, engage contre Indra ces grandes luttes dont le récit remplit le Rig-véda, l'homme tremble que la victoire ne reste à l'obscurité. Cette terreur, sans cesse renouvelée, le jette dans une constante alternative de joie ou de désespoir. L'horreur de la nuit se comprend bien chez des hommes livrés à toutes les craintes superstitieuses, dans un pays peuplé d'animaux féroces qu'ils ne savent pas combattre, et qu'ils prennent pour des êtres mystérieux et funestes. Mais ce qui mettait le comble à leur épouvante, c'était la constante incertitude du lendemain, cette crainte, à peine aujourd'hui concevable pour nous, que la lumière leur soit ravie pour jamais et que Indra ne reparaisse plus. Cette idée si singulière a pourtant tourmenté tous les peuples, jusqu'à des temps assez rapprochés de nous. C'est elle qui explique l'épouvante qu'inspiraient les éclipses de soleil :

> Impiaque æternam timuerunt sæcula noctem.

A mesure que l'homme s'habitue à distinguer ses impressions, les divinités se multiplient. Le soleil, l'aurore, le crépuscule, la lune, Vârouna ou le ciel obscur, les vents, les fleuves sont successivement divinisés. A cette religion naturaliste s'ajoute et se mêle une conception logique qui constitue en réalité une religion nouvelle et plus rapprochée de l'homme. Agni, le feu du sacrifice, qui n'était d'abord que le prêtre du dieu lumineux, tend progressivement à se confondre avec lui, grâce au caractère de lumière qui est commun à tous deux. Il devint l'Indra terrestre, comme Indra, l'Agni céleste. Tout ce qui se rapporte au sacrifice est également divinisé, l'offrande, la libation de beurre ou de soma qu'on verse sur le feu, jusqu'aux instruments, aux poteaux qui servent à marquer l'enceinte consacrée. La prière aussi, la parole sainte, devient une divinité; c'est l'épouse du dieu qui aspire à s'unir à l'époux.

§ III.

Une circonstance toute particulière décide de la voie où va s'engager la religion aryenne. Indra, en lutte continuelle contre les ténèbres, a besoin de reprendre chaque jour des forces pour résister à ses ennemis. Ces forces, il les puise, comme les hommes, dans la nourriture. L'Arya, attentif à entretenir la vigueur de son défenseur, lui sert chaque jour trois repas; il mesure les besoins du dieu sur les siens propres. Ces trois repas, ce sont les trois sacrifices, du matin, du milieu du jour et du soir. Mais c'est celui du matin qui est surtout important; c'est le moment qui doit décider de la victoire ou de la défaite d'Indra. Avant que le dieu paraisse, le père de famille s'empresse d'allumer le feu du sacrifice, en frottant l'un contre l'autre deux morceaux de bois; il y verse les libations qu'aime Indra, et il exhorte celui-ci à faire un dernier effort contre la nuit, pour venir prendre sa part du festin qui lui est servi; il l'encourage en lui rappelant ses triomphes passés et en lui promettant pour l'avenir d'abondantes offrandes. Indra ne manque pas d'accourir, et les ténèbres s'enfuient. Cette régularité d'Indra à obéir à la voix qui l'appelle n'avertit nullement l'Arya que le soleil ne fait que céder à une loi naturelle qui détermine invariablement sa révolution. Comment cette idée des lois naturelles pourrait-elle se présenter à des esprits qui ne conçoivent partout que des causes animées et volontaires comme eux-mêmes? Il est bien plus simple à leurs yeux de supposer que l'obéissance si régulière d'Indra tient à l'existence d'une puissance supérieure à la sienne. Cette puissance, c'est celle du sacrifice, de la prière, de la parole sacrée. C'est pendant que l'hymne se chante que le soleil paraît, et crée l'univers jusqu'alors enveloppé dans le chaos, dans le néant des ténèbres. Donc l'hymne sacré est le maître du monde, c'est lui qui donne à Indra l'ordre et la force de vaincre la nuit; c'est lui qui, par les mains d'Indra, crée toutes choses. Le prêtre dit : Que la création s'accomplisse, et elle s'accomplit; que la lumière soit, et la lumière est. De déductions en déductions toute la religion se ramène à la sorcellerie. Les mots, par le hasard de quelques concordances d'effets, se revêtent d'une puissance magique supérieure à celle même des dieux. Voilà à quoi se réduit le *fiat,* si peu compris et tant exagéré, de la Bible.

Dès lors, la religion des Aryas est transformée. Toutes les divinités anciennes tombent au second rang, et ne sont plus que les ministres, les serviteurs, les anges de Brahma, du *logos,* de la parole divinisée, et à son tour personnifiée par l'invincible instinct qui porte les hommes à tout refaire à leur propre image. Le prêtre, dépositaire et interprète de la parole, devient le maître tout-puissant. Par la parole, par la lecture infatigable des Védas, le pénitent s'élève au-dessus de la divinité même.

Mais si le culte de Brahma remplace pour les classes éclairées la religion première, celle-ci subsiste encore parmi le peuple. Toutefois la conception vague, indéfinie d'Indra fait place à celle d'un dieu mieux déterminé, Vichnou, le soleil, qui prend place à côté de Brahma, avec son éternel ennemi, l'obscurité, qui elle-même se personnifie et se précise sous la figure de Siva, le dieu des ténèbres, de la destruction, du mal. Ainsi se forme par une détermination mieux définie et plus anthropomorphisée des principaux éléments du dualisme naturaliste primitif, et par leur adjonction à la conception plus moderne de Brahma, cette trinité hindoue, qu'on a cherché à expliquer par tant de subtilités métaphysiques. Du reste cette formation, qui se complète dans les Védas postérieurs et dans les commentaires religieux, n'est qu'à peine ébauchée dans les chants les plus modernes du Rig-véda. Mais il suffit qu'on puisse l'y entrevoir pour faire comprendre combien doivent être éloignées les unes des autres, par leur date, des compositions dont la série nous permet de suivre et d'embrasser toute la suite d'une révolution religieuse qui n'a pu s'accomplir que dans l'espace d'un grand nombre de siècles.

§ IV.

Il me semble facile maintenant de nous rendre compte de ce que valent les déclamations tant de fois répétées sur l'instinct religieux des premiers peuples. Il importe de s'y arrêter, puisque c'est un des principaux arguments qu'on ne manque jamais d'avancer en faveur de la poésie et des arts antiques. Pour ma part, je ne vois là aucun de ces mystères qu'on s'est plu à y trouver. L'idée de Dieu est une idée comme les autres, et sa présence dans l'esprit de l'homme s'explique par les lois même de notre intelligence, sans qu'il soit besoin de recourir à aucune espèce de révélation, pas plus cette révélation éternelle et permanente que les philosophes ont imaginée, sous le nom de raison, que cette révélation spéciale et une fois faite dont nous entretiennent les théologiens. Cette conception résulte forcément de l'objectivisme nécessaire des intelligences à leur première période de développement. C'est un effet de l'enchaînement qu'à son insu il observe entre ses impressions et ses actes; car il ne faut pas oublier que l'homme des premiers âges, tout en croyant ne voir que des objets extérieurs, ne voit cependant et ne peut voir que lui-même.

Une impression de colère le porte à des actes violents ; si l'impression est contraire, les actes le seront également; cela est surtout frappant chez les premiers hommes. En effet, comme les enfants, ils ne sont guère capables de cette rapidité d'intelligence qui, en faisant parcourir en un clin d'œil à une même impression toute la série de ses transformations possibles, amène parfois les esprits plus cultivés à des actes qui, à première vue, sont en contradiction apparente avec ce qu'aurait dû être la conséquence logique de l'impression première. Ils sont donc complètement livrés à cette première impression, dont la simplicité même fait d'autant plus vivement apparaître le rapport logique qui existe entre elle et l'acte qui en est la conséquence. La notion de causalité entre les phénomènes intérieurs est donc une de celles qui doivent se présenter le plus vite à l'esprit.

En vertu de cette notion, plus ou moins obscurément entrevue, toute impression reçue est reportée comme effet et comme caractère propre à une cause, qui est l'objet matériel à l'occasion duquel l'impression a été perçue, ou plus véritablement, en vertu de cette notion, nous matérialisons en quelque sorte notre impression, que seule nous pouvons connaître, et nous la localisons hors de nous. Parce que sa cause psychologique nous échappe et que nous ne pouvons nous décider à en laisser l'origine inexpliquée, nous imaginons une cause extérieure à laquelle nous la rapportons comme effet et qui n'est que notre propre impression réalisée au dehors. Aussi cette cause extérieure, qui n'est véritablement que l'effet de notre impression, est-elle toujours en parfait rapport avec l'impression qui la crée à son image. Pour une impression de chaleur, nous supposons un corps chaud, pour une impression d'amertume, un corps amer, pour une impression de lumière, un corps lumineux, pour une impression de son, un corps sonore. De même pour les impressions morales; une impression d'effroi nous fait supposer une cause effroyable, une impression de plaisir, une cause agréable. C'est nous-mêmes, avec notre impression, que nous transportons dans les choses. Donc, si une impression de terreur est telle qu'elle dépasse la mesure ordinaire et que nous ne concevions pas la possibilité de nous y soustraire par nous-mêmes, en vertu de la même loi, nous l'attribuons à une cause supérieure à nous ; c'est la première forme de l'idée de Dieu.

Mais comme, ainsi que nous l'avons dit, nos impressions sont en nous-mêmes et sont nous-mêmes, il en résulte que, au milieu de tous les caractères accidentels que peuvent revêtir les créations fantastiques sous l'apparence desquelles nous projetons au dehors nos propres impressions, il y en a un qui persiste nécessairement, le caractère humain, anthropomorphique. De là vient que chez tous les peuples les causes de toutes les impressions ont été conçues comme vivantes et animées, c'est-à-dire semblables à l'homme, sauf le degré de puissance, toujours conçu comme supérieur dans le dieu, mais sans rien toutefois qui ressemble à notre conception de l'infini.

Ces êtres puissants sont, comme les hommes, capables de pitié, de reconnaissance, d'affection ; mais, de tous les moyens de mériter leur faveur, le plus sûr est de les nourrir. L'égoïsme, et l'égoïsme physique, voilà par où les prières des hommes trouvent accès auprès des dieux. L'homme matériel et égoïste des premiers temps a naturellement fait ses dieux à son image. Son culte consiste uniquement en offrandes, en libations, et la préférence des dieux est assurée aux offrandes et aux libations les plus abondantes.

Le sentiment religieux qui inspire l'homme primitif, et où l'on s'entête à chercher des preuves de l'élévation native de *ce dieu tombé qui se souvient des cieux,* se réduit à une combinaison de trois sentiments qui n'ont rien de divin. Le premier, que nous avons déjà analysé, est le sentiment de l'infériorité de sa force physique en face des phénomènes et des bouleversements de la nature. A ce sentiment se mêlent tout naturellement ceux de la crainte et de la joie, selon que ces phénomènes sont funestes ou utiles, et que par conséquent ils font naître dans l'esprit de l'homme la conception de puissances alliées ou ennemies. Il hait les unes ou tâche de les apaiser par des dons; les autres, il s'applique par les mêmes moyens à conserver leur protection. Le sentiment religieux, comme tous les autres, se transformera plus tard et se complétera dans la proportion où l'intelligence, en se développant, se fera de Dieu une notion plus élevée. A mesure que l'égoïsme natif se modifiera et que le sentiment des besoins moraux soustraira l'homme à la tyrannie exclusive des besoins matériels, il ajoutera successivement à sa conception première de la divinité les caractères de ses conceptions nouvelles, mais c'est une singulière erreur de vouloir trouver à l'origine du monde des notions qui ne peuvent être qu'un résultat réservé à l'expérience des siècles.

Si la poésie est, comme on l'a dit souvent, l'expression de l'idéal, on voit à quoi se réduit l'idéal des premiers temps, et combien cette poésie, avec toutes ses préoccupations religieuses, est inférieure à la poésie des âges modernes.

Le sentiment religieux, né de l'ignorance et du besoin, devait naturellement se produire un des premiers, et les raisons mêmes qui lui ont donné naissance expliquent le caractère exclusivement religieux des premiers chants. L'enfant, faible et impuissant, demande sans cesse. L'homme intelligent compte sur lui-même et cherche dans son travail la satisfaction de ses besoins. C'est l'histoire de l'humanité. Les premiers hommes sont des enfants ignorants et paresseux, qui aiment mieux mendier le secours des dieux que de chercher dans leur initiative personnelle le moyen de se soustraire aux dangers et à la misère. Ils sont sans cesse à supplier : « O Indra ! donne-nous de beaux bœufs, de belles vaches ; réserve-nous toutes tes faveurs et ne donne rien aux autres. » Il n'y a guère que cela au fond du Rig-véda. Ces rapides épopées, en l'honneur des triomphes d'Indra, ne sont même la plupart du temps que des artifices peu déguisés pour exalter dans le dieu le sentiment de sa puissance, et, par la vanité, le disposer à en user en faveur du poète. La crainte et le besoin, voilà les seules muses de cette poésie.

L'égoïsme exclusif de ces chants est tellement complet qu'on n'y trouve nulle trace de la sociabilité la plus élémentaire. Sauf quelques mots assez rares, on pourrait se demander si l'Arya connaît la famille. Nous savons fort bien qu'il a des troupeaux de bœufs et de vaches et qu'il en voudrait avoir plus encore; mais nous savons à peine s'il a une femme et des enfants. Parfois, après avoir demandé au dieu des vaches et des bœufs, il ajoute : « Donne-nous aussi une nombreuse postérité. » Mais cela s'explique encore par le même sentiment, à une époque où le nombre seul fait la force et où la force seule assure la considération et la richesse. Le mépris du faible et du pauvre se trouve dans le Rig-véda bien plus souvent que les affections de famille.

Ce sentiment même d'égoïsme collectif, et déjà plus élevé, qui constitue l'esprit de cité et de tribu, est également absent. On rencontre bien çà et là quelques chants ou quelques versets qui semblent se rapporter à des luttes contre des ennemis communs. Mais le langage est si indécis, avec toutes les métaphores et les figures qui l'encombrent, qu'il est impossible de déterminer s'il est réellement question d'entreprises ou de défenses collectives contre des peuplades voisines, ou s'il s'agit uniquement de cette guerre éternelle des dieux, alliés des Aryas, contre ces ennemis imaginaires qui peuplent les ténèbres.

Cette impression générale d'égoïsme naïf est encore rendue plus saisissante par l'égoïsme très calculé des Brahmanes qui, sans doute en remaniant ces chants, à l'époque du triomphe de la caste sacerdotale, ont eu soin d'y introduire des modifications dont ils n'ont pas dû manquer de profiter. Ainsi un très grand nombre de chants se terminent par des versets comme ceux-ci :

« Vasa, fils d'Aswa, a reçu au lever de l'aurore de nombreux troupeaux de la libéralité de Prithousravas, surnommé Cânita. J'ai reçu soixante mille chevaux, douze mille chameaux, mille cavales noires, trois mille cavales rousses, deux mille vaches. Dix chevaux noirs à la course rapide, à la longue crinière, font rouler les roues de mes chars. Les dons de Prithousravas, surnommé Cânita, sont magnifiques. Ce maître généreux m'a donné un char d'or. Le prince qui a été pour moi si généreusement libéral a récompensé encore la piété en se montrant bon pour Aratwa, Akcha, Nahoucha, Soukritivân. Ainsi j'ai reçu de ce grand prince un présent de soixante mille chevaux vigoureux. Les vaches et les bœufs m'accompagnent en foule. Lorsque, dans la multitude de ses troupeaux, il disait de choisir pour nous des centaines de chameaux et deux mille vaches, je recevais, en ma qualité de Sage, tous ces présents de Balboûtha, son serviteur et le surveillant de ses troupeaux. La grande et belle Roukmâ a été donnée pour épouse à Vasa, fils d'Aswa (1). »

---

(1) Un grand nombre des chants védiques se terminent par des mentions semblables, où l'on peut reconnaître un calcul de cupidité sacerdotale. Mais, sauf un certain nombre de traits évidemment ajoutés par les prêtres pour piquer la générosité ou la vanité des princes, il me paraît probable que dans le principe les paroles de même nature que nous trouvons à la fin des hymnes exprimaient seulement la joie de l'Arya en voyant le soleil se lever. Les chevaux, les cavales rousses, les vaches n'étaient que les images sous lesquelles on représentait

Les rois et les princes trouvaient là de beaux modèles de libéralité pieuse. Quand on songe à l'opulence des clergés qui ont fait vœu de pauvreté, on peut juger de ce que dût être celle d'une caste de prêtres tout puissants, qui, au lieu de faire imprudemment des vœux pour les violer, affirme par de tels exemples son droit à la richesse.

Les chants du Rig-véda, surtout les plus anciens, ont donc pour caractère intellectuel d'être purement objectifs. L'homme s'ignore absolument lui-même. Il ne connaît que les objets, le monde extérieur avec ses influences bonnes ou mauvaises. Il est entièrement préoccupé d'accroître les unes, de combattre les autres, et comme il ne peut le faire par lui-même, il s'adresse *aux âmes* du monde, qu'il suppose semblables à lui-même, car l'homme primitif arrive nécessairement à une sorte de panthéisme anthropomorphique. Aussi est-il exclusivement religieux, c'est-à-dire égoïste. Car, par uñe contradiction qui n'est qu'apparente, l'égoïsme en morale est la conséquence nécessaire de l'objectivité intellectuelle. L'homme, se croyant livré uniquement aux puissances extérieures, vit dans un état de crainte et de lutte perpétuelle, et comme il voit

---

les rayons lumineux, ou les nuages colorés par les feux du soleil levant. Le char d'or n'est lui-même que le soleil. Les chants du Rig-véda sont remplis de métaphores analogues. Les noms mêmes de ces prétendus princes dont le poète célèbre la libéralité renferment presque tous des sens qui se rapportent à l'explication que je donne de ces versets.

autour de lui mille dangers qu'il ne pense pouvoir conjurer qu'en leur opposant des forces qu'il croit également hors de lui-même, cette double préoccupation égoïste devient l'unique affaire de sa vie.

Par une conséquence également nécessaire, la description et le récit sont les formes obligées de ses premiers chants. Nous allons examiner successivement les autres caractères de cette poésie, et montrer qu'ils dérivent tous également d'un état inférieur de l'esprit.

§ V.

L'anthropomorphisme en est un des traits principaux. Il faut nous y arrêter quelques instants, car cette transformation de toutes les forces en des êtres animés, semblables à l'homme, est un des arguments qu'aiment le mieux à développer les avocats de la supériorité poétique de l'antiquité.

Nous avons vu à quoi tient cette transformation, que l'on a prise si longtemps pour un artifice poétique. C'est un effet naturel de l'ignorance psychologique de l'homme qui n'a pas encore pris conscience de lui-même, c'est en quelque sorte une extension ou plutôt un transfert de l'humanité hors d'elle-même, c'est enfin une substitution de causes imaginaires et extérieures à la cause réelle de nos impressions et de nos sentiments. Mais cette cause intime, qui n'est autre que notre propre esprit, tout en échappant à l'ignorance des premiers hommes, leur laisse entrevoir ses caractères principaux ; ce sont ces caractères de notre propre personnalité que nous attribuons involontairement aux objets du dehors, ainsi substitués en notre lieu et place. C'est en quelque sorte une erreur de localisation, de même que l'enfant, au premier âge, met dans l'objet qui l'a heurté la douleur qu'il ne sait pas encore localiser dans son propre corps, et qui en réalité n'existe que dans ses organes cérébraux.

. L'homme, habitué à se sentir cause de ses actes, cherche à tous les actes qu'il n'a pas conscience d'avoir produits une cause, qu'il conçoit d'abord et nécessairement comme semblable à la seule cause qu'il connaisse réellement, c'est-à-dire à lui-même. Cette transformation s'opère graduellement, et l'on peut suivre dans sa progression le progrès des développements psychologiques qui s'opèrent en lui-même à son insu. L'anthropomorphisme, d'abord vague et obscur, comme toutes les conceptions primitives, peu à peu se précise et se complète, et c'est grâce à ce complément progressif qu'il finira par reproduire si exactement la figure de l'homme, que celui-ci arrivera un jour à se reconnaître dans sa création et découvrira enfin son erreur. L'exagération de l'anthropomorphisme finira donc nécessairement par le ruiner. Mais, avec le Rig-véda, nous sommes loin de ce moment. C'est à peine si les traits humains sont indiqués. La figure des premières divinités serait fort difficile à dessiner (1). Les statues hiératiques des plus anciens âges sont des chefs-d'œuvre de précision auprès de ces premières conceptions anthropomorphiques. Indra, la personnification de la lumière, est un corps immense qui remplit tout l'intervalle compris entre le ciel et la terre et qui n'a guère d'abord de l'homme que le mouvement, dont l'idée est suggérée par la disparition et le retour alternatifs du jour. Mais du moment qu'on le considère comme l'ennemi de l'obscurité, contre laquelle il est toujours en lutte, il se présente à l'imagination sous la figure d'un guerrier, couvert d'une cuirasse d'or et armé de flèches d'or, images des traits lumineux qui mettent en fuite la nuit. Comme les guerriers, il est monté sur un char, qui est le soleil, et qui l'emporte chaque jour de l'orient au couchant, ainsi que le Dieu lumineux des Psaumes. Le spectacle des orages, si terribles dans les contrées tropicales, suscite l'idée de ces

---

(1) Il est bien remarquable que l'anthropomorphisme commence par

être purement intellectuel. Les hommes, en se mettant à adorer la lumière, lui prêtent d'abord les caractères moraux de l'humanité, l'activité, la bienfaisance, la puissance, la volonté. Ils commencent par la considérer, sans y songer, presque comme un pur esprit. Les caractères physiques du dieu ne se manifesteront que lentement. L'homme en effet commence par ne songer aucunement à la distinction de l'âme et du corps, mais il est primitivement et instinctivement spiritualiste; peu à peu il devient matérialiste, pour être plus tard ramené au spiritualisme. C'est celui-ci qui le retient, parce qu'il est seul intelligible. C'est de lui qu'on peut dire avec bien plus de vérité ce que Bacon disait de la religion : Un peu de philosophie en éloigne, beaucoup de philosophie y ramène. Le matérialisme, avec toute sa simplicité prétendue, ne prouve que la simplicité trop réelle des intelligences auxquelles il peut suffire, ou pour mieux dire, c'est un pur néant, absolument inintelligible.

luttes héroïques, si souvent célébrées, entre le dieu de la lumière et les dragons ou titans, enfants de la terre, qui, du fond des vallées, élèvent vers les cieux des montagnes de nuages, du haut desquelles ils osent déclarer la guerre au Dieu du ciel. Contre ces ennemis audacieux, les traits légers qui suffisent à Indra pour vaincre la nuit deviennent impuissants. Il saisit alors l'arme terrible qu'a forgée pour lui Twachtri, le Vulcain des Aryas, et la foudre brise en morceaux les membres des tyrans de l'air, dont le sang arrose la terre d'une pluie fécondante. C'est dans ces luttes, où il est facile de reconnaître l'origine de la légende des titans et des anges révoltés, qu'éclate surtout le caractère anthropomorphique d'Indra. L'œil n'est plus, pour ainsi dire, gêné par la difficulté matérielle de transformer en un corps humain cette immense lumière qui remplit l'univers. Le dieu, caché derrière les nuages qui le dérobent à la vue, ne se révèle plus que par les coups de la foudre, et l'imagination peut sans peine en faire un héros gigantesque, luttant au milieu de la poussière de la mêlée contre d'innombrables ennemis :

« Je veux chanter les antiques exploits par lesquels s'est distingué le foudroyant Indra. Il a frappé Ahi (1); il a répandu les ondes sur la terre; il a déchaîné les torrents des montagnes (2). Il a frappé Ahi, qui se cachait au sein de la montagne; il l'a frappé de cette arme retentissante formée pour lui par Twachtri, et les eaux, telles que les vaches qui courent vers leur étable, se sont précipitées vers la mer.

---

(1) Ahi est le grand serpent, le dragon, le titan, le nuage qui s'allonge et s'étend sur le ciel.

(2) Les montagnes sont les nuages.

» Indra, impétueux comme le taureau, se désaltérait de notre soma. Pendant les tricadrous (1), il buvait de nos libations. Cependant Maghavan (2) a pris la foudre qu'il va lancer comme une flèche; il a frappé le premier né des Ahis.

» Indra, quand ta main a frappé le premier né des Ahis, aussitôt les charmes de ces magiciens sont détruits; aussitôt on te voit donner naissance au soleil, au ciel, à l'aurore (3); l'ennemi a disparu devant toi.

» Indra a frappé Vritra (4), le plus nébuleux de ses ennemis. De sa foudre puissante et meurtrière, il lui a brisé les membres, tandis que Ahi, tel que l'arbre attaqué par la hache, gît étendu sur la terre.

» Comme s'il n'avait pas de rival à craindre, enivré d'un fol orgueil, Vritra osait provoquer le dieu fort et victorieux qui a tant de fois donné la mort. Il n'a pu éviter un engagement meurtrier, et l'ennemi d'Indra d'une poussière humide a grossi les rivières.

» Privé de pieds, privé de bras, il combattait encore Indra. Celui-ci le frappe de sa foudre sur la tête, et Vritra, cet eunuque qui affectait les dehors de la virilité, tombe déchiré en lambeaux.

---

(1) Les sacrifices.

(2) Autre nom d'Indra, le grand, le puissant.

(3) Les nuages disparaissent et la lumière reparaît.

(4) Vritra, autre personnification du nuage.

» Ainsi qu'une digue rompue, il est couché par terre, et recouvert de ces eaux dont l'aspect charme notre cœur. Ces ondes, que Vritra embrassait de toute sa grandeur, foulent et pressent maintenant Ahi terrassé.

» La mère de Vritra s'abaisse; Indra lui porte par dessous un coup mortel. La mère tombe sur le fils. Dânou est étendue comme la vache avec son veau (1).

» Le corps de Vritra, ballotté au milieu des airs agités et tumultueux, n'est plus qu'une chose sans nom que submergent les eaux; cependant l'ennemi d'Indra est enseveli dans le sommeil éternel.

» Ces ondes, vaches célestes, avaient été comme emprisonnées (2) par Pânis; elles étaient devenues les épouses d'un vil ennemi, et confiées à la garde d'un pasteur tel que Ahi. Indra tue Vritra, et ouvre la caverne où les eaux se trouvaient enfermées.

» Tel que la queue du cheval (pour les taons), tel tu étais alors, divin Indra, pour cet ennemi qui, dans ce combat, te frappait aussi de son arme. Vainqueur héroïque, tu reprenais les vaches célestes, tu venais jouir de nos libations reconnaissantes, tu donnais carrière aux sept fleuves.

---

(1) Origine du mythe de Danaë et de son fils submergés dans leur coffre de bois.

(2) Les vaches célestes sont tantôt la pluie, tantôt la lumière. Elles sont emprisonnées dans le nuage. Origine de tous les mythes grecs des troupeaux enlevés par des brigands. — Les légendes des Titans, de Prométhée, de Typhon, de Python, etc., etc., ont toutes leur origine dans le même fait.

» Ni l'éclair, ni la foudre, ni la pluie, ni le tonnerre lancé par son ennemi, au moment où Indra combattait Ahi, rien ne put arrêter Indra. Maghavan a triomphé des efforts de ses adversaires.

» Pouvais-tu croire qu'un autre que toi fût capable de tuer Ahi, quand tu as senti, avant de lui donner la mort, la crainte entrer dans ton cœur? Tu as frémi de terreur, quand tu as traversé les airs, comme l'épervier, au-dessus de ces quatre-vingt-dix-neuf torrents formés par les eaux.

» Indra, roi du monde mobile et immobile, des animaux apprivoisés et des animaux sauvages, armé de la foudre, est aussi roi des hommes. Comme le cercle d'une roue en embrasse les rayons, de même Indra embrasse toutes choses (1). »

C'est leur manière de dire : il a fait un orage.

Nulle part cependant on ne trouve de description complète d'Indra, comme on en trouve de Jupiter dans la poésie grecque. Il faut pour s'en faire une idée réunir des traits épars.

« Indra aux bras magnifiques, aux belles mains. » (S. I, l. 7, h. 15.)

« Indra à la belle face. » (S. V, l. 3, h. 5.) — « Il secoue les poils de sa barbe azurée ; ainsi la pluie lance ses traits humides. » (S. VII, l. 7, h. 5.) « Indra à la face majestueuse. » (S. III, l. 2, h. 7.) « Indra au beau nez. » (S. I, l. 2, h. 10.) — « La voix seule d'Indra donne la mort à des milliers d'Asouras. » (S. vii, l. 7, h. 5.)

---

(1) Rig-véda, section I, lecture 2, hymne 13, trad. Langlois.

§ VI.

L'exemple le plus curieux d'anthropomorphisme est celui du soma. Le soma est un plante des montagnes, dont le jus fermenté produit une liqueur inflammable et enivrante. Les tiges de cette plante sont écrasées entre deux pierres ou dans un mortier, et quand elles sont réduites en pâte, on les place sur un tamis, fait des poils de la queue d'un bélier. Cette pâte, pressée, laisse échapper le jus qu'elle contient; on le recueille dans un bassin de métal et on le mêle avec du lait et du beurre. Cette liqueur, une fois fermentée, est versée sur la flamme du bûcher, qui s'élève en pétillant et en jetant de vives clartés. Voilà le fait matériel, tel qu'il se produisait en réalité. Voyons ce qu'en ont fait les Aryas.

D'abord, Soma, en sa qualité de plante, est le fils d'Aditi, la terre. « Les deux mains vont chercher la plante d'où s'extrait le soma; heureusement industrieuses, elles traitent *comme une victime* cet enfant de la colline, qui, pour notre bonheur, sous la douce pression du doigt, rend un jus savoureux et pur. » (S. iv, l. 2, h. 11.)

Les mots que nous avons soulignés marquent le commencement de la transformation. C'est ainsi qu'elles s'accomplissent toutes, par une comparaison ou une métaphore jetée en passant d'abord, et qui va sans cesse s'accusant de plus en plus, et se transformant en une réalité.

« En faveur de l'homme purifié par la piété, il couche ses fibres entre les deux plateaux du pressoir. Il quitte son premier corps, et pour passer dans la coupe du sacrifice, il prend une forme qui s'allonge et qui jaillit. » (S. VII, l. 2, h. 7.) « Soma, s'unissant aux ondes, pousse un cri ; il livre à Manou son corps qu'il a dévoué aux dieux. Il dépose au sein d'Aditi un enfant qui un jour nous fera obtenir une heureuse postérité (1). » (S. VII, l. 2, h. 10.) « Il se fait de sa tige une sorte de vêtement (2). » (S. VII, l. 3, h. 8.)

« Le feutre de laine a retenu sa vieille dépouille, et son corps purifié descend dans la coupe des dieux. » (S. VII, l. 3, h. 3.)

Peu à peu, lui-même devient un dieu toujours jeune et toujours nouveau, qui se sacrifie pour les hommes, qu'il sauve de la mort, et auxquels il apporte l'immortalité; c'est lui qui *développe tous les mondes* et qui *étend les cieux;* il devient le créateur de l'univers, le maître des dieux auxquels il inspire le courage de combattre les dasyous et les génies de l'obscurité. Son sacrifice volontaire se renouvelle tous les jours, et *le père suce le lait de celui qui est son propre fils* (1). Il se confond avec Indra, avec Agni, avec Vârouna, il crée le soleil, il fait la lumière, il est le dieu universel, le prédécesseur de Brahma, dont déjà il porte le nom. Descendu du ciel pour sauver les hommes, il y remonte pour animer et diriger Vichnou. Oiseau céleste, il regarde d'en haut. Par lui, les sourds entendent, les malades sont guéris, les boiteux marchent droit (2).

---

(1) Aditi est la terre sur laquelle est élevé le bûcher. L'enfant, c'est le soma lui-même, dont le sacrifice méritera aux hommes la faveur des dieux.

(2) La tige écrasée forme une pâte dans laquelle la liqueur est contenue.

Faut-il voir dans cette habitude d'animer et de transformer les idées un don spécial aux races antiques, une faculté d'invention que nous ayons perdue, et dont la disparition nous condamne à l'infériorité poétique? On l'a dit bien souvent et on le répète tous les jours. On célèbre sur tous les tons cette imagination gracieuse et riche des peuples primitifs, et nous voyons des gens naïfs qui entreprennent de ressusciter chez nous le polythéisme des anciens temps. Tout cela repose sur des erreurs facilement explicables, et provient d'une ignorance psychologique qui n'est que trop commune. Oui, les premiers hommes sont remplis d'imagination, si l'on entend ce mot dans son vrai sens, qui est la faculté de ne voir partout, au lieu d'idées, que des images extérieures et de ne rien concevoir que sous des figures réelles. Cette faculté, ils la possèdent au suprême degré; elle leur est imposée, ils ne peuvent s'y soustraire, et c'est le trait qui marque précisément leur infériorité intellectuelle. Quant à l'imagination, qui consiste dans le don d'inventer, de transformer volontairement, sciemment, rien n'est plus étranger aux premiers hommes. Ils n'inventent absolument rien; ils disent exactement ce qu'ils croient voir, et si leurs idées ne sont que des descriptions, la cause en est uniquement à leur ignorance psychologique, qui les réduit à tout objectiver. Cependant l'instinct du progrès presse déjà ces esprits incomplets et les pousse sans cesse à chercher, à l'aide du principe de causalité, l'explication des impressions qu'ils ne peuvent encore rapporter à la puissance propre de l'intelligence. Comme nous, ils veulent se rendre compte de leurs sensations, mais ils se les expliquent fort mal, parce qu'ils sont ignorants et sans expérience. Ce sont ces explications que nous prenons pour des fictions, pour des jeux poétiques d'imagination. Leur philosophie de la nature consiste à croire que chacune de leurs impressions est produite en eux par la présence d'un être étranger et vivant. Si un de ces sauvages, qui, de loin, nous paraissent si poétiques, revenait au monde avec toute son ignorance, toute sa grossièreté, tout son égoïsme et toutes ses superstitions, nous cesserions bientôt de l'admirer. Il ne suffirait pas, pour le rendre supportable à ceux qui l'admirent dans ses œuvres, parce qu'ils ne se donnent pas la peine de les approfondir, qu'il leur expliquât que le soleil est un char conduit par un dieu, que ses rayons sont des javelots et que la lumière est une grande divinité faite comme un homme. Je ne crois pas qu'ils se trouvassent disposés à le déclarer fort ingénieux, parce que, à la vue d'une horloge marquant les heures, il s'entêterait à croire qu'il y a derrière un être, plus ou moins semblable à lui-même, qui du doigt fait marcher les aiguilles. Et pourtant, qu'on y réfléchisse; c'est à cela que se bornent toutes leurs explications du monde. Les vents sont des hommes, les nuages sont des hommes, les fleuves sont des hommes, le ciel est un homme, comme l'aurore, la nuit, la terre sont des femmes. Qu'on trouve cela poétique et ingénieux, je le veux bien, pourvu qu'on me montre en quoi des croyances qui de nos jours paraîtraient simplement absurdes méritent tant d'admiration dans les œuvres antiques. Au moins faut-il s'entendre sur les mots, et prouver qu'on ne prend pas pour des raisons des habitudes d'esprit imposées par les souvenirs d'une éducation qui nous incline à tout admirer de convention. On ne songe pas assez qu'en faisant ainsi consister la poésie dans l'erreur et dans la puérilité des explications, on la relègue nécessairement aux origines du monde; on la rend impossible dans le présent et dans l'avenir.

---

(1) Le père est Agni, le feu créateur, qui se nourrit de la liqueur du soma qu'il a lui-même produit.

(2) C'est-à-dire que l'Arya est guéri des terreurs de la nuit, que la lumière lui permet de marcher avec assurance, et de reconnaître d'où viennent les bruits, ce qu'il ne peut faire pendant la nuit.

La faculté poétique devient ainsi le privilége de l'enfance, et ce don merveilleux nous est retiré dès que la raison se développe. Or, je le demande, quel cas peut-on faire d'une faculté dont les développements seraient en sens inverse de ceux de l'intelligence? C'est par cette grossière conception de la poésie qu'on est arrivé à en désintéresser tant d'esprits et qu'on est parvenu à cette théorie incroyable, qui, en reconnaissant un certain progrès dans toutes les œuvres de l'intelligence, en excepte soigneusement la poésie.

La transformation successive de tous les caractères des objets dans la poésie primitive est une nécessité logique des transformations mêmes de l'intelligence. En se développant et en précisant progressivement ses conceptions, elle arrive à discerner dans ses impressions une foule de traits qui lui avaient échappé d'abord, et qui la forcent à transformer et à multiplier les images qu'elle s'était faites des objets.

Ainsi le soma n'est d'abord qu'une plante dont la tige broyée produit une liqueur propre à exciter la flamme du foyer. Chacun des phénomènes qui se rattachent d'une manière quelconque, par antériorité, par succession ou par concomitance, à l'effusion de cette liqueur sur le foyer, devient une qualité de cette liqueur, ou plutôt un acte de l'être caché, dont la liqueur elle-même n'est que l'enveloppe, le corps. Soma passe par toutes les métamorphoses que parcourront plus tard, d'abord l'idée du sacrifice, puis celle de la parole, avant de devenir successivement les divinités suprêmes. C'est toujours le même procédé, consistant dans l'observation successive des circonstances d'abord inaperçues, et que l'ignorance rattache sans peine, par le rapport de cause, à une impression principale ou antérieure.

§ VII.

Ce qu'il y a de plus curieux à étudier, et ce qui nous permet d'entrevoir le plus clairement les procédés ordinaires à l'intelligence, dans cette période de développement, c'est la multiplication des divinités, s'ajoutant successivement les unes aux autres, à mesure que, par un effet qui paraît contradictoire, s'accuse plus vivement la tendance au monothéisme.

Dans le principe, l'Arya ne distingue guère qu'une puissance, et par suite qu'une divinité. C'est celle dont l'influence bienfaisante féconde la terre et le délivre des terreurs de la nuit, c'est la lumière, à laquelle s'oppose, par une antithèse nécessaire, l'obscurité. Ce dualisme, plus ou moins transformé, est resté le fond de toutes les religions, même les plus modernes, parce qu'il répond à des sentiments qui ont persisté dans le cœur des hommes. A ces deux divinités s'est adjoint le cortége de toutes les puissances qu'a fait découvrir une observation plus analytique des phénomènes, successivement rattachés à des causes spéciales, ayant pour caractère commun d'être faites à l'image de l'homme. Ainsi de l'idée générale et confuse de lumière se sont détachés Agni, le feu terrestre, le soleil, sous les noms de Sourya, de Pouchân, de Vichnou et correspondants chacun à un point de vue différent, l'aurore, le crépuscule du matin et du soir, sous le nom des Aswins, les vents, sous le nom général de Marouts, et sous des noms particuliers à certains vents, comme Roudra, Vayou, considérés comme les alliés d'Indra contre l'obscurité ou contre l'orage, parce que dans ces contrées le vent se lève le plus souvent avec le soleil et qu'il accompagne nécessairement la tempête.

L'idée complexe de l'obscurité donne également naissance à un grand nombre de conceptions diverses, telles que la nuit, mère des Rakchasas et de mille autres génies funestes et de sorciers, qui ne sont que les personnifications des terreurs réelles ou imaginaires qui, dans l'ombre, assiégent l'âme du malheureux Arya; Yama, le dieu des enfers, placé au-dessous de la terre par opposition au ciel; Vârouna, le ciel obscur, considéré comme une divinité funeste, les Ahi, Vritra, les génies de l'orage. Cette analyse, qui distingue les conceptions en les multipliant, les obscurcit parfois, grâce aux caractères contradictoires observés dans les phénomènes. Ainsi la pluie, considérée comme ennemie à cause des désastres des moussons, est invoquée comme une divinité bienfaisante et une alliée secourable contre Nirriti, la sécheresse, qui fait périr les troupeaux et amène la famine avec les maladies. Le nuage, maudit comme ennemi d'Indra, est béni comme père des eaux.

Mais au milieu de cette multiplication infinie, Indra marque par sa supériorité une tendance réelle au monothéisme. Cette tendance crée successivement des divinités diverses qu'elle met chacune à leur tour à la tête de la phalange divine, Agni, Soma ou Indou, le sacrifice ou la parole personnifiée sous le nom de Brahma. La conception de Brahma représente réellement le moment où les classes les plus éclairées des Aryas arrivent au monothéisme. Pour les Brahmanes, il est bien réellement le dieu unique, maître souverain de l'univers. Les autres dieux ne sont que ses serviteurs. Ce qui n'empêche nullement que le développement de la faculté analytique continue à se manifester par la création indéfinie de ces dieux secondaires, qui personnifient tous les détails des phénomènes naturels. Les classes inférieures de la race aryenne ont aussi accompli une révolution intellectuelle analogue, mais sans sortir du dualisme. Leurs dieux principaux sont Vichnou et Siva, qui représentent non plus seulement la lumière et l'ombre, mais les forces productrices et les forces destructrices de la nature. Cette conception, qui se manifesta dans plusieurs parties de l'Inde, dans l'Egypte, dans la Syrie, par l'adoration du Lingam ou du Phallus, représente dans la religion des classes inférieures des Aryas un mouvement de concentration analogue à celui qui, dans les classes plus éclairées, avaient mis Brahma à la tête du Panthéon aryen, et il s'opéra par les mêmes procédés logiques.

Dans la religion grecque, nous trouvons une série analogue de transformations. La lumière, ou si l'on aime mieux, l'air lumineux, se personnifie sous la figure de Zeus, conception identique à celle d'Indra.

Ce dieu, à l'époque des chants homériques, a déjà perdu presque tous ses caractères primitifs. Ce n'est plus que le chef et le maître des dieux. Quelques siècles plus tard, le monothéisme est complètement constitué. Socrate, Platon, Aristote, et toute la classe éclairée de cette époque, ne reconnaissent plus qu'une seule divinité, servie par des intelligences inférieures, qui répondent aux puissances soumises à Brahma, et aux anges du masdéisme, du judaïsme et du christianisme. Ces intelligences, ces puissances, qui ne sont elles-mêmes que des personnifications des actes attribués au Dieu suprême, ne portent pas atteinte, malgré leur nombre, à l'unité réelle de la conception religieuse, et en même temps servent de lien logique entre le monothéisme et le polythéisme (1).

Mais cette unité se marque moins vite dans les conceptions du peuple. Partout, à côté de la religion unitaire, subsiste la religion populaire, qui s'en distingue par un anthropomorphisme plus grossier. Pendant que la première s'applique à supprimer les ressemblances physiques, pour accuser plus vivement les ressemblances morales, l'autre s'attache aux caractères extérieurs. La conception métaphysique de la divinité lui est antipathique; aussi la foule se rattache-t-elle avidement, même de nos jours, à tout ce que peut saisir son imagination matérialiste. Le Dieu crucifié, et sa mère, les saints, sont les objets de sa prédilection, parce qu'il peut se les figurer en chair et en os, plus facilement que Dieu et le Saint-Esprit. En Grèce, pendant que progressivement la philosophie élève Zeus au-dessus de l'anthropomorphisme physique, la foule, qui reste toujours en arrière, substitue le culte plus précis du soleil à la notion complexe et vague de l'air lumineux. Mais le soleil, sans cesse anthropomorphisé à des points de vue différents, donne naissance à une série indéfinie de conceptions solaires dont les caractères, de plus en plus humanisés, en font successivement perdre de vue l'origine première. Phœbus, Apollon, Bacchus, Hercule sont des personnifications diverses et successives du même astre, que l'exagération même de l'anthropomorphisme a transformées en des êtres distincts. A mesure que chacune d'elles, s'éloignant de son type originel, déguisé et méconnaissable sous l'accumulation des métaphores et des allégories, constitue en quelque sorte une création nouvelle, un personnage complet, elle s'ajoute au nombre des dieux, et le peuple, reprenant le culte du soleil, recommence, de métaphores en métaphores, à créer un nouvel être, qui à son tour ira prendre place à côté des premiers, pour laisser la place à un culte nouveau du soleil, quand la précision des caractères anthropomorphiques aura effacé et détruit toute trace des caractères physiques de l'astre métamorphosé en dieu. C'est cette série de transformations, d'autant plus rapides que l'esprit devient plus habile à saisir les nuances et les rapports délicats, qui donne aux mythologies antiques cette apparence de désordre et de confusion si favorable aux faiseurs de systèmes. Mais la plupart des difficultés disparaissent, quand on les considère au point de vue de la psychologie, et qu'on se rend compte du caractère objectif et de l'anthropomorphisme croissant des conceptions antiques.

---

(1) Il est singulier d'entendre tous les jours des savants faire honneur aux races sémitiques de la conception du monothéisme, quand elle se retrouve à un degré au moins égal chez presque toutes les autres nations. C'est le mot de polythéisme qui nous fait illusion. Les Hébreux, qui n'adoraient que Jéhovah, tout en reconnaissant un grand nombre d'autres divinités qu'ils considéraient comme ennemies, parce qu'elles protégeaient les tribus voisines, les chrétiens modernes avec leur Dieu multiple et ses légions d'anges sont tout aussi polythéistes que Platon, et le sont infiniment plus qu'Aristote et Cicéron. Nous ne voulons voir dans l'antiquité grecque et latine que les religions officielles, qui ne sont que celles du passé et de la foule. Nos paysans, avec leurs adorations des saints, sont tout aussi polythéistes que les anciens, et les cultes exclusifs que nous voyons s'établir pour telle ou telle statuette de la Vierge n'ont rien à envier au fétichisme des plus grossiers sauvages.

§ VIII.

Si maintenant nous examinons les caractères les plus extérieurs de cette poésie, nous verrons qu'ils tiennent toujours à la même cause, c'est-à-dire à l'infériorité de l'intelligence.

J'ai souvent entendu des admirateurs de la poésie antique s'extasier devant les images, les métaphores, les comparaisons, les allégories qu'ils trouvaient à chaque pas. Ils se figurent toujours un poète inventant à grands frais d'imagination tout un monde de tableaux et d'images grandioses, pour donner à sa pensée un relief inattendu. Ils ne veulent pas voir que si le langage antique est figuré, c'est uniquement parce que le poète antique ne peut voir que des figures, et que si parfois on peut soupçonner sous l'image l'intention d'une pensée moins matérielle, l'emploi de la métaphore témoigne, non pas d'un sentiment poétique qui fuit l'expression abstraite, mais de l'impossibilité où était l'auteur d'employer d'autres mots que ceux qu'il connaissait. Ce n'est pas un choix, c'est une nécessité. Ce langage ne doit sa poésie apparente qu'à sa pauvreté. Les Aryas parlent par figures, parce qu'ils pensent par figures, parce qu'ils ne connaissent et ne conçoivent que des choses matérielles, réelles, visibles ; s'ils fuient les termes abstraits, ce n'est pas qu'ils leur paraissent moins poétiques, mais parce que leurs intelligences ne sont pas encore assez développées pour s'être élevées au-dessus des impressions sensibles et élémentaires, et que l'abstraction leur est à peu près inconnue.

Nous avons déjà vu des exemples de ces métaphores. Toute la lutte d'Indra et d'Ahi n'est qu'une métaphore continuée, et si nous n'avions pas dans l'ensemble du Rig-véda les éléments épars d'une explication de ce chant, on pourrait, à la rigueur, prendre cette description d'un orage pour le combat réel de deux guerriers. La transformation de soma en dieu se fait de la même manière. Le vague de cette langue est tel que ceux qui la parlent ne s'entendent pas eux-mêmes, et que chaque chant trouve dans le chant précédent la matière d'interprétations nouvelles qui aboutissent à des transformations radicales.

La vache est la principale richesse de l'Arya; elle le nourrit de son lait et de sa chair. Elle devient bientôt pour lui l'emblème de la fécondité, de la richesse, du bonheur. Par la même raison, tout objet qui aura un rapport quelconque avec une de ces idées s'appellera une vache. La lumière qui réjouit l'homme est une vache; l'eau qui fait pousser l'herbe est une vache. Le même nom s'applique au sacrifice, à la prière, à la libation, à la terre, au nuage.

D'un autre côté, tout lieu obscur est une caverne. La nuit est une caverne, le nuage est une caverne. Ajoutez à cela l'anthropomorphisme, qui n'est aussi qu'une source de métaphores, et vous aurez l'explication de cette image qui revient à chaque page du Rig-véda : « Pani, ou Vritra, avait enfermé les vaches dans la caverne. Indra l'a forcé à les rendre. » Seulement il n'est pas toujours facile de discerner si cette caverne est la nuit ou le nuage; si ces vaches sont la lumière ou la pluie. Ainsi, grâce à la poésie de ce langage, il est parfois impossible de discerner s'il est question de la nuit, ou d'un orage, ou d'une sécheresse, ou d'un sacrifice (1). Les Grecs, qui, en se détachant des Aryas, avaient emporté ces formes de langage, ont fini par n'y plus rien comprendre. Ils ont pris ces vaches pour de véritables vaches, Vritra pour un voleur et Indra pour un héros ou un berger quelconque. De là l'histoire de Cacus, et celle de Danaë enfermée avec son fils et jetée dans la mer, et autres semblables. La description védique de l'orage leur a fait imaginer ces titans, fils de la terre, qui entassent Pélion sur Ossa pour escalader le ciel, et ce Prométhée qui a fait descendre le feu du ciel, et qui reste attaché au sommet du Caucase. Rien n'est plus curieux que de suivre toutes les transformations anthropomorphiques de ces vieux souvenirs dont les Grecs ont perdu le sens, et qu'ils réduisent sans le savoir à ces fables mesquines, tant admirées, parce que leur bizarrerie permet aux esprits naïfs d'y chercher, sous forme d'allégories, toute espèce de rêveries métaphysiques. Si l'on ne veut pas que ce soient les légendes mêmes des Aryas qui aient subi dans la poésie grecque ces singulières transformations, je le veux bien; mais alors il faut supposer que les Grecs des premiers temps ont trouvé eux-mêmes pour exprimer les mêmes impressions des formes et des métaphores identiques, dont plus tard ils ont perdu l'intelligence. C'est possible à la rigueur, bien que peu probable, quand on descend dans le détail; et en tout cas cela ne ferait que confirmer ma thèse, en montrant, par un exemple de plus, combien sont nécessairement objectifs, complexes et vagues le langage et les conceptions des premiers âges.

---

(1) Il en résulte que dans la plupart des cas, l'Arya n'exprimant jamais son impression morale que par la simple description du fait, il est impossible de deviner si le chant est un chant de joie ou de douleur. Ce néant de l'expression morale est un des caractères les plus saillants de la poésie antique. Elle se prête à toutes les interprétations de sentiments parce que en réalité elle n'en exprime aucun.

Parmi les images de la poésie védique, il y en a qui ont certainement de la grandeur. J'ai déjà eu l'occasion d'en citer une qui est d'autant plus frappante qu'elle se retrouve en partie dans la Bible, où elle revient sous des formes différentes. Dans un hymne à Soma le poète lui dit : « C'est toi qui développes les mondes et qui étends le ciel. » Je me rappelle que la première fois que je lus le Rig-véda, je venais de lire la Bible. J'étais encore sous l'impression de ces grandes images, et je m'étonnais de les retrouver dans la poésie aryenne, évidemment antérieure. Fallait-il donc admettre que les Psaumes fussent des imitations des hymnes védiques? Cette difficulté m'embarrassait fort, quand, à force de chercher, je m'aperçus : 1° Que cette conformité se borne aux rapports les plus généraux de l'homme avec le monde matériel; 2° qu'au lieu de chercher partout des métaphores, comme on fait d'habitude, il faut souvent prendre au pied de la lettre ces vieilles poésies parfaitement étrangères aux artifices de nos langues modernes. Dès lors toute difficulté disparaissait. Ces expressions, qui se rapportent toutes à des phénomènes naturels, sont tout simplement la peinture directe de ces phénomènes. Le soma est la liqueur où Indra puise le courage et la force de combattre les ténèbres. Le soma, en se personnifiant, devient donc la divinité qui, par l'intermédiaire d'Indra, chasse la nuit vers l'occident. A mesure que l'ombre se retire et que la lumière s'avance, les mondes se développent et le ciel s'étend aux regards de l'Arya. Il n'y a donc là ni figure de rhétorique ni effort de génie de la part du poète. C'est l'expression du fait lui-même, et la reproduction du spectacle dont il voit les différentes parties se dérouler successivement sous son œil, à mesure que la lumière les envahit et les fait sortir de l'ombre, qui, pour l'Arya, est le néant (1). Aussi pourra-t-il dire ailleurs : « Tu parais et tu crées les mondes. » Ils naissent pour lui au moment où ils deviennent visibles.

La fameuse expression de la Bible : Dieu inclina les cieux et descendit, n'a rien de plus extraordinaire que l'expression analogue du Rig-véda. Elle se retrouve dans un vers d'Horace où l'on n'a jamais songé à rien voir de sublime :

Horrida tempestas cœlum contraxit, et imbres
Nivesque deducunt Jovem.

L'horrible hiver a rétréci le ciel ; les pluies et les neiges font descendre Jupiter.

Une œuvre n'est poétique qu'à la condition que l'auteur y ait laissé quelque chose de lui-même, et que ce quelque chose soit poétique. L'expression directe et simple de la réalité ne constitue pas plus une œuvre de poésie qu'un calque ne constitue une œuvre d'art.

---

(1) Par ce passage et par plusieurs autres, il est facile de voir que l'Arya, comme l'Hébreu des premiers temps, considère la nuit comme une grande toile sombre étendue sur la terre et qui se roule sur elle-même à l'approche du jour. Par la même raison, le ciel est une toile azurée qui se déroule à ses yeux, à mesure que la retraite des ténèbres lui permet de prendre leur place et de se développer dans les airs. C'est de la poésie comme on en peut voir à l'opéra.

C'est là l'erreur de l'école réaliste. Il est possible, si le fait ou l'objet sont exactement représentés, que le spectateur, en face de cette copie, éprouve l'impression qu'il ressentirait à la vue du fait et de l'objet, et que cette impression soit poétique. Mais c'est l'émotion du spectateur qui sera poétique et qui ajoutera à l'œuvre le caractère qui lui manque. Pour qu'une œuvre soit poétique, il ne suffit pas qu'elle émeuve le lecteur, car cette émotion peut tenir à des habitudes d'esprit, à des souvenirs personnels, à des dispositions du moment. C'est ainsi que nous voyons des œuvres devenir émouvantes à certains moments, par leur rapport accidentel à certaines circonstances que l'auteur ne pouvait prévoir, et retomber ensuite dans un oubli mérité. Il faut qu'une œuvre soit personnelle, qu'elle retienne quelque chose de l'âme de celui qui l'a faite, et que ce soit précisément cette empreinte personnelle qui produise l'émotion. Tout ce qui, dans l'émotion du lecteur, est étranger à celle de l'auteur, appartient exclusivement au premier, et l'autre n'a rien à en réclamer. C'est la sensibilité du poète, non celle du lecteur, qui fait le vrai mérite dans la poésie. Ce principe est un de ceux que la critique oublie le plus volontiers, parce qu'il est plus facile de s'abandonner à ses impressions que d'analyser celles de l'écrivain, et de déterminer exactement ce qui lui appartient véritablement. C'est surtout quand il s'agit de juger des poèmes, comme ceux qui nous occupent, qu'il importe de faire cette distinction, parce que, grâce à l'objectivité de la pensée et à la vague complexité de l'expression, ils se prêtent à toutes les transformations que nous voulons leur faire subir. Le spectacle, suffisamment indiqué pour que nous en distinguions les traits principaux, n'est jamais assez précis pour imposer une limite nécessaire à l'essor de notre propre imagination. Rien ne nous empêche de le reconstituer de toutes pièces, à notre fantaisie, et de rattacher à l'objet ainsi complété toute la série des émotions que nous sommes habitués à trouver en nous-mêmes en face des grands phénomènes naturels dont il nous a rappelé le souvenir. Nous ne songeons pas alors à considérer que c'est notre œuvre propre que nous admirons, non celle du poète, et que l'émotion que nous lui prêtons si généreusement est en nous, non en lui.

C'est précisément cette absence de personnalité dans les poèmes de cette époque qui les marque de cette empreinte uniforme dont la critique ne tient pas assez de compte. Ils ne font que reproduire les impressions élémentaires qui sont communes à tous les hommes. Sans doute ils répondent à des sentiments réellement éprouvés par ceux qui les ont faits, mais ces sentiments uniformes de crainte ou d'espoir ne s'accusent que par le choix des sujets; jamais ou presque jamais ils ne s'expriment directement. Il faut les deviner au milieu des descriptions ou des récits qu'ils ont inspirés. La plupart du temps même, il est impossible de déterminer d'une manière certaine si, quand il célèbre la puissance d'Indra ou de quelque autre dieu, le poète a voulu le remercier d'un danger évité, ou implorer sa protection contre un danger prévu. La crainte ou le désir s'expriment également par des descriptions de faits ou d'objets, et nous ne pouvons rien conjecturer du sentiment qui anime l'Arya, qu'en cherchant en nous-mêmes quelle serait notre propre impression en face des spectacles et des souvenirs qu'il rappelle.

CHAPITRE II.

DES PSAUMES.

I. De l'authenticité des livres bibliques. — Découverte des livres de Moïse. — Révolution religieuse sous Josias (603). — II. Culte du soleil et des astres chez les Hébreux. — Antiquité des Psaumes. — III. Ce sont des invocations au soleil. — Sacrifices du matin, — de midi, — du soir. — Quatre catégories de Psaumes. — IV. Conception religieuse chez les Hébreux. — V. Objectivité. — Caractère descriptif. — Divinisation des phénomènes célestes. — Des images dans les Psaumes. — VI. Sentiment égoïste. — Fausse interprétation des Psaumes. — VII. Conséquences funestes de ces erreurs. — Différences psychologiques des Psaumes et des chants védiques.

§ I.

La Bible, comme le Rig-véda, est un recueil de morceaux divers évidemment composés à des époques très différentes. Dans les pièces même les plus anciennes, on découvre sans peine une foule d'interpolations qui se décèlent, soit par des allusions à des faits postérieurs, soit par le désaccord des idées qu'elles expriment avec la pensée générale de l'ensemble.

Ainsi dans le Deutéronome, attribué à Moïse, nous trouvons le récit de la mort de Moïse et la description des cérémonies de ses funérailles. Il y est parlé de ce que firent les Hébreux sous la conduite de Josué (ch. XXXIV). Il s'y rencontre même un verset qui permet de supposer que ce livre a été composé bien longtemps après Moïse : « Il ne s'est jamais levé de prophète en Israël, comme Moïse, qui ait connu l'Eternel face à face. »

Le livre de Josué est rempli de traits semblables. On y trouve cité le livre des *Justes* qui a été écrit sous les rois. A propos du passage du Jourdain (ch. IV, v. 9), il est dit : « Josué prit aussi douze autres pierres, au milieu du lit du Jourdain, où les prêtres qui portaient l'arche d'alliance s'étaient arrêtés, *et elles y sont demeurées jusqu'aujourd'hui.* » Au ch. IX, v. 27, les Gabaonites ont surpris l'alliance des Israélites pour avoir la vie sauve. Mais quand on eut reconnu la fraude, « Josué arrêta dès ce jour qu'ils seraient employés au service de tout le peuple et de l'autel du Seigneur, coupant le bois et portant l'eau aux lieux que le Seigneur aurait choisis, *comme ils font encore jusqu'à présent.* » Au ch. X, v. 27, « Josué a fait tuer cinq rois. Au coucher du soleil, il ordonne de jeter leurs cadavres dans une caverne, et on met à l'entrée de grosses pierres *qui y sont demeurées jusqu'aujourd'hui.* » Au ch. XXIV, v. 31 et suivants : « Israël servit le Seigneur pendant *toute la vie de Josué et des anciens qui vécurent longtemps après Josué,* et qui savaient toutes les œuvres merveilleuses que Dieu avait faites dans Israël. » Au ch. XV, v. 63 : « Les enfants de Juda ne purent exterminer les Jébuséens qui habitaient dans

Jérusalem, et les Jébuséens ont habité dans Jérusalem avec les enfants de Juda *jusqu'aujourd'hui.* »

La plupart des livres de la Bible renferment des contradictions du même genre. Quelques-uns mêmes sont très probablement postérieurs à l'ère chrétienne. Plusieurs sont remplis d'allusions évidentes aux doctrines épicurienne et stoïcienne de la Grèce. D'autres, comme les livres des Juges, de Samuel, des Rois, des chroniques ont été écrits par des auteurs dont on ne connaît ni le nom ni l'époque. Quant à ceux de Moïse, outre les objections de toutes sortes qu'on peut élever contre cette attribution, je trouve au livre IV des Rois (ch. XXII et XXIV) une longue histoire qui me paraît ne pouvoir laisser aucun doute sur leur manque d'authenticité, et par suite sur la falsification de toute l'histoire de la religion hébraïque.

La dix-huitième année de son règne, Josias (603) donna ordre à Saphan d'aller trouver le grand-prêtre Helcias et de lui demander, pour le refondre, tout l'argent contenu dans le trésor du temple. Au fond du coffre qui contenait cet argent, Helcias trouva un livre qu'il fit remettre au roi. Le roi lit ce livre et déchire ses vêtements; plein d'inquiétude, il fait consulter la prophétesse Holda. C'est qu'en effet cette découverte était merveilleuse et terrible. C'était le livre de la loi, et le roi apprenait subitement que le peuple d'Israël avait jusqu'alors vécu dans des pratiques contraires à la volonté de Dieu; que sa religion était impie et son culte sacrilége. Alors il assemble le peuple tout entier, lui fait lire le livre divin et lui fait jurer d'accomplir à l'avenir les cérémonies et les préceptes qui y sont contenus. Il ordonne au grand pontife Helcias et aux autres prêtres de jeter hors du temple tous les vases qui avaient été *jusqu'alors* consacrés à Baal et à tous les astres; il les fait brûler hors de Jérusalem, dans la vallée de Cédron, et en disperse les cendres. Il supprime le corps des aruspices et des prêtres qui *jusqu'alors* avaient sacrifié à Baal, au soleil, à la lune, aux douze signes et à toute la milice du ciel. Il brûle le bois sacré qui était dans le temple, détruit tous les temples secondaires élevés sur les hauts lieux, tue les chevaux que les rois de Juda avaient consacrés au soleil, brûle le char du dieu, les autels élevés en son honneur, tous ses bois sacrés, toutes ses statues et en jette les cendres dans le Cédron. Il déterre même les cadavres enterrés sur les montagnes jusqu'alors consacrées au culte des astres, et n'épargne que les ossements d'un prophète qui avait prédit cette révolution religieuse. Dans sa ferveur, il va jusqu'à massacrer des prêtres des hauts lieux; il extermine également tous ceux qui avaient des esprits de Python, les diseurs de bonne aventure, les idoles, les dieux infâmes et toutes les abominations qui régnaient dans tout le pays de Juda et dans Jérusalem, afin d'accomplir les paroles de la loi qui étaient écrites dans le livre qu'Helcias avait trouvé dans la maison de l'Eternel. Avant lui, il n'y avait pas eu de roi qui se fût, comme lui, tourné vers l'Eternel de tout son cœur, de toute son âme et de toute sa force; jamais on n'avait jusqu'alors accompli toute la loi de Moïse. Puis il ordonna à tout le peuple de célébrer la Pâque, comme il était écrit dans le livre qu'on venait de trouver. « Et depuis le temps des juges qui avaient jugé en Israël, ni pendant tout le temps des rois d'Israël et des rois de Juda, jamais Pâque n'avait été célébrée comme fut célébrée cette Pâque, la dix-huitième année du roi Josias. »

§ II.

Malgré toutes les subtilités qu'on a imaginées pour expliquer ou plutôt pour dénaturer la signification trop claire de ce passage, je ne puis y voir autre chose qu'une révolution complète dans la religion des Juifs. Jusqu'à Josias, les Juifs n'ont pas connu d'autres dieux que les dieux du naturalisme oriental. Les prophètes, qui ont préparé cette révolution, sont remplis de renseignements très précis à cet égard. A chaque verset, ils répètent que les seules divinités adorées dans Israël sont Baal, Moloch, Adonaï, les astres, le soleil, et, comme ils disent, toute la milice céleste. Plus d'un passage implique la négation formelle de toute loi antérieure donnée par Dieu, et anéantit la fable de la législation mosaïque. Jérémie (ch. VII, v. 22 et suivants) met ces paroles dans la bouche de Dieu : « Je n'ai point parlé avec vos pères, ni ne leur ai point donné de commandements, au jour où je les fis sortir hors du pays d'Egypte, touchant les holocaustes et les sacrifices. Mais voici ce que je leur ai commandé et dit : Ecoutez ma voix et je serai votre Dieu, et vous serez mon peuple, et marchez dans toutes les voies que je vous ordonnerai, afin que vous soyez heureux. Mais ils ne m'ont point écouté et ne m'ont point prêté l'oreille; ils ont suivi d'autres conseils et la dureté de leur méchant cœur; ils se sont tournés en arrière, au lieu de venir à moi. Depuis le jour que vos pères sont sortis d'Egypte jusqu'à aujourd'hui, je vous ai envoyé tous mes serviteurs, les prophètes, me levant matin et les envoyant chaque jour. Mais vous ne m'avez point écouté; vous ne m'avez point prêté l'oreille; vous avez roidi votre cou; vous avez fait pis que vos pères. » Sous des formes diverses, nous retrouvons les mêmes idées dans tous les prophètes. Ces paroles ne prouvent-elles pas évidemment qu'il n'existait jusqu'alors aucune législation religieuse écrite et révélée, et que les livres attribués à Moïse ont été composés après coup, pour autoriser par une apparence d'antiquité la réforme qu'on voulait introduire? Comment expliquer autrement le silence que tous les prophètes gardent sur cette législation antérieure et sur Moïse lui-même? Comment comprendre, si le Pentateuque avait existé précédemment, que les allusions que font souvent les prophètes aux antiques légendes de l'Exode soient par mille détails en désaccord avec les récits que nous trouvons dans les livres mosaïques? Qu'est-ce que ces prophètes auxquels fait allusion Jérémie, sinon des hommes qui réglaient les cérémonies du culte d'après leurs inspirations personnelles, et sans être astreints à aucun rite défini et déterminé d'avance, si ce n'est par la coutume? Or cette coutume ne connaissait que le culte des astres. Faut-il y voir des hommes plus éclairés, qui, avant l'époque de Jérémie et de Josias, avaient tenté d'introduire à Jérusalem un culte moins matérialiste? Ce n'est pas ici le lieu de discuter toutes ces questions. Il suffit de faire entrevoir combien est douteuse l'authenticité des livres attribués à Moïse. Le prophète Amos (ch. v, v. 25) dit formellement que pendant les quarante années qu'ils errèrent dans le désert, les Hébreux n'offrirent à Dieu ni victimes ni sacrifices, mais qu'ils portaient dans le tabernacle *leur dieu Moloch,* et *l'image de leur idole, l'astre de leur dieu.*

Cela ne ressemble guère à cette arche sainte dans laquelle, suivant les livres attribués à Moïse, on portait les tables de la loi. Je pourrais accumuler les textes; mais je crois en avoir dit assez pour convaincre ceux qui ne tiennent pas absolument à ne pas être convaincus, ou du moins pour les faire réfléchir (1). Tout ce que j'ai voulu prouver se réduit à ceci, que la loi mosaïque et les livres qui la renferment ne datent que de Josias, et que cette fantastique antiquité, où la reporte de si bonne grâce la crédulité populaire, n'est qu'un artifice des hommes qui, à ce moment, voulurent arracher les Hébreux au culte grossier de leurs ancêtres. Ils se servirent habilement des traditions et des légendes antiques, qu'avaient laissées dans la mémoire des Hébreux leurs anciennes migrations, pour envelopper et protéger la nouveauté de leurs idées religieuses.

---

(1) M. Renan, dans sa traduction du livre de Job, remarque qu'il n'y a dans ce livre aucune trace des institutions mosaïques, non plus que dans le livre des Proverbes, dans l'histoire des Juges et des premiers rois, dans le Cantique des Cantiques et en général dans les écrivains antérieurs à la dernière époque du royaume de Juda. Il en conclut que l'idée que la loi mosaïque, telle que nous la possédons, remonte dans sa totalité à Moïse, ne saurait plus guère être soutenue. Cependant il croit que Moïse donna réellement des lois au peuple hébreu. Je le crois aussi, et j'y trouve des allusions assez claires dans les Psaumes; c'est même sans doute à cause de cette ancienne tradition que l'on mit sur le compte de Moïse la loi nouvelle. Mais de

C'est ainsi du reste que se sont accomplies toutes les révolutions de cette nature, depuis Brahma, Jésus-Christ et Mahomet, jusqu'à la réforme du XVI^{e} siècle. Toutes se sont, à des degrés divers, appuyées sur le passé pour s'emparer de l'avenir. C'est à ce prix qu'est leur succès. L'intelligence humaine a besoin de transitions pour passer d'une idée à une autre, et dans les siècles où l'idée du progrès est inconnue, le progrès ne peut s'accomplir qu'en s'affublant du prestige et des dépouilles du passé.

---

quelle nature étaient ces lois? Quel était le culte qu'il réglementa? Evidemment le culte solaire, le seul connu des Hébreux à l'époque où l'on place Moïse.

Quant à l'antiquité du livre de Job, malgré l'autorité de M. Renan, elle me paraît douteuse. Il est certain au moins qu'on ne peut le faire remonter au delà de la révolution religieuse dont nous avons parlé, car Job dit : « En voyant le soleil dans son éclat, et la lune s'avancer avec splendeur, mon cœur ne s'est pas laissé séduire et ma main ne s'est pas portée à ma bouche; ç'aurait été là un crime capital; jaurais renié le Dieu d'en haut. »

Je ne connais dans la Bible qu'un livre dont l'antiquité soit certaine et incontestable, c'est celui des Psaumes. Malgré un certain nombre d'interpolations et sans doute de suppressions, ces chants ont conservé un caractère général d'antiquité, facile à reconnaître. Ce sont les seuls, par conséquent, où nous puissions chercher avec quelque sécurité les traits principaux de la première poésie des Hébreux. D'ailleurs ce sont aussi les seuls qu'on puisse considérer comme des poèmes. Je n'ai donc pas à m'occuper des autres.

Or nous savons que les anciens Hébreux adoraient le soleil. Partout dans la Bible, il est question de ce culte. Esther (ch. XIV, v. 7) dit : Nous avons adoré les dieux de l'Egypte. Ezéchiel (ch. XX, v. 8) reproche aux Hébreux de n'avoir pas encore renoncé aux idoles de l'Egypte. Dans le même chapitre, aux versets 18 et 24, il appelle ces idoles *les idoles de leurs pères*. La perpétuité du culte des astres et du soleil, d'Adonaï, de Baal, de Moloch, du Lingam lui-même est attestée par une foule de textes plus significatifs les uns que les autres. (1) Si donc les Psaumes sont réellement des chants anciens, ils doivent porter des traces sensibles de naturalisme. Or c'est précisément ce que nous y retrouvons sans cesse.

---

(1) Voir la Bible. Esther, ch. XIV, v. 7. — Rois, livre III, ch. XI, v. 5 et 6 ; ch. XV, v. 13 ; ch. XVII ; livre IV, ch. XVII, v. 16 ; ch. XXIII, v. 5, 11, 30, 31. — Job, XXXI, 26, 27, 28. — Isaïe, LII, 7. LXIV. — Ezéchiel, ch. VIII, v. 14, 16 ; ch. XX, v. 8, 18, 24 et tout le reste. Il n'y a pas un livre de la Bible, excepté les plus récents, où l'on n'en trouve des traces très marquées, que la prévention où l'on est de rencontrer tout autre chose empêche de voir. J'ai bien relu la Bible six ou sept fois, tout entière. Ce n'est qu'à la dernière lecture que je me suis rendu compte de ce culte solaire, qui me paraît maintenant éclater partout en traits saillants. J'engage ceux qui en douteront à faire

§ III.

D'ailleurs, il ne faut pas croire que la conception de Dieu se soit spiritualisée du premier coup. Il serait facile de démontrer par la Bible même et par les livres de Moïse, postérieurs à la révolution religieuse que nous avons vue précédemment, que la réforme portait surtout contre l'adoration des images, contre les idoles. Mais le dieu nouveau, Jéhovah, reste un dieu matériel; il parle, il marche, il agit. Le progrès s'est accompli surtout dans le sens de l'anthropomorphisme. Ce dieu continue à habiter au ciel, et s'il ne se confond plus avec le soleil, le soleil semble parfois être encore sa demeure et comme son emblème; il lui laisse même

---

comme moi et à relire plusieurs fois ce livre, surtout les Prophètes et les Psaumes, et je suis convaincu que parmi ceux qui tenteront l'épreuve il y en aura bien peu qui ne finissent par être convaincus. — Adonaï, Baal, le soleil, c'est le même Dieu sous des noms différents, comme Vichnou, Sourya, Pouchan, chez les Aryas; Apollon, Phœbus, Bacchus, Hercule, chez les Grecs. Moloch, c'est le dieu des ténèbres devenu plus spécialement celui de la destruction, c'est identiquement le Siva des Aryas. Partout les idées religieuses ont suivi la même série de transformations, sauf les différences imposées par la variété des climats à des conceptions purement naturalistes dans le principe. Brahma, Jéhovah, le Zeus de Platon et d'Aristote surtout, le Jupiter de Cicéron et de Sénèque, Allah, l'idée moderne de Dieu, représentent la conception la plus intellectuelle à laquelle devait aboutir chacun des mouvements religieux principaux, que nous trouvons dans l'histoire de l'humanité.

plus d'un de ses traits. Jéhovah se dégage très lentement du naturalisme. Il est loin dans le principe d'en être aussi distinct que Brahma. Il se rapproche bien plutôt du Vichnou brahmanique, qui n'est plus le soleil proprement dit, mais bien plutôt l'âme du soleil.

Nous sommes tellement habitués à nous substituer nous-mêmes avec nos idées modernes à la pensée qui anime les œuvres antiques, toutes les fois qu'il n'y a pas impossibilité matérielle, que nous dénaturons tout ce que nous ont laissé les premiers âges, et que nous transformons tout à notre image. Si nous voulons comprendre quelque chose à l'histoire du développement intellectuel dans l'humanité, il faut abandonner résolûment cette méthode et renoncer à l'incroyable abus que nous faisons de la métaphore dans nos lectures. Au lieu de voir partout des images et des figures, il faut nous décider à prendre quelquefois au pied de la lettre le langage antique. La métaphore, telle que nous l'entendons, consistant précisément dans la substitution du sens intellectuel au sens physique des mots, il est bien facile de comprendre que ce procédé ne peut pas s'appliquer légitimement à l'interprétation des langues antiques, puisque le caractère propre de ces temps est l'objectivité, et qu'ils ne connaissent guère les choses que par leurs caractères physiques et élémentaires. C'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour comprendre les Psaumes (1).

---

(1) La préoccupation contraire éclate dans la plupart des traductions

Mon intention n'est pas cependant d'entrer dans le détail du culte hébraïque et de rechercher ici tout ce que l'on en pourrait recueillir. Cette étude ne rentrerait qu'indirectement dans mon sujet. Je me contenterai de marquer les traits qui me paraissent absolument nécessaires pour faire comprendre le genre de poésie qui accompagnait les cérémonies religieuses et qui se trouve dans le recueil des Psaumes.

Les Hébreux, comme les Aryas, faisaient trois sacrifices (1) par jour à leur dieu, aux mêmes heures et

---

des Psaumes, surtout dans les plus modernes. Ainsi au verset 34 du Psaume LXVII la Vulgate porte : *Psallite Deo, qui ascendit super cœlum cœli ad orientem;* la traduction des Septante donne exactement le même sens : τῷ ἐπιϐεϐηκότι ἐπὶ τὸν οὐρανὸν τοῦ οὐρανοῦ κατὰ ἀνατολάς. J-F. Osterwald traduit : « A celui qui est porté sur les cieux des cieux, dès le commencement. » Ce qui constitue deux contre-sens en une ligne, et tous deux inspirés par la même pensée, d'effacer toute trace de naturalisme. Je pourrais citer un très grand nombre d'exemples semblables. Il suffira d'un seul pour montrer jusqu'où peut pousser la préoccupation d'une idée préconçue. Il est convenu que les ch. LII, LIII et LIV d'Isaïe renferment une prédiction de la venue du Christ. Quelques traits en effet, pris superficiellement, semblent pouvoir s'y appliquer. Les traducteurs, convaincus de la réalité de la prophétie, ont tout fait pour la rendre indubitable. Saint Jérôme avait écrit (ch. LII, v. 12) : *Cum sceleratis reputatus est*, ce qui s'applique tout naturellement au prophète lui-même. M. de Genoude n'a pas hésité à écrire, sous prétexte de préciser le sens de ces mots : *Il a été mis entre des scélérats.* — Voilà ce qu'on appelle traduire la Bible. — Une autre infidélité consiste à traduire le nom du dieu des Psaumes par *Jéhovah,* que les Hébreux n'ont emprunté que beaucoup plus tard aux Phéniciens.

(1) Le soir, le matin et à midi je chanterai le Seigneur, LIV, 18; XXIX, 6 et passim. — Pour le sacrifice du matin les témoignages directs sont infinis, V, 5; XLV, 6; XLVIII, 15; XLIX, 3; LVIII, 17; LXII, 7;

pour les mêmes raisons. Ils faisaient faire à leur dieu trois repas comme à eux-mêmes. C'est de là que le nombre trois est devenu sacré dans toutes les religions antiques.

Le sacrifice du matin était de beaucoup le plus important, car c'est lui qui ramenait la lumière, le plus précieux des biens, et qui chassait la nuit, la mère du mal. Ce sacrifice s'accomplissait au milieu d'un grand bruit d'instruments de toutes espèces, destinés à effrayer les *méchants,* à réveiller et à exciter le dieu lumineux. Le prêtre marchait autour du bûcher en appelant la lumière, sans doute pour imiter la marche circulaire de l'astre lui-même, car la même expression sert à marquer ces deux mouvements. Les assistants se tenaient en cercle autour de l'enceinte et se prosternaient à plat ventre, tournés vers l'orient, en attendant que le soleil se lève(1); car ce sacrifice, comme chez les Aryas, se faisait avant le jour. Il est assez facile de distinguer, dans beaucoup de cas, ceux des chants qui devaient accompagner le sacrifice du matin.

LXXVI, 3, 5; LXXVII, 34; LXXXVII, 2; LXXXVII, 14; LXXXVIII, 14; XCI, 3; C, 8; CVII, 3; CXVIII, 55, 148; CXXXIII, 2. Les autres, moins fréquemment indiqués, le sont cependant plusieurs fois en termes formels.

(1) De là cette expression si fréquente dans S. Jérôme : « *Observate viam Domini*, qu'on traduit plaisamment par : marchez dans la voie du Seigneur, et qui indique seulement que l'Hébreu devait fixer son regard sur le point du ciel où le dieu devait apparaître. On a tout transformé en mettant partout des idées morales au lieu des idées purement physiques. C'est ainsi que dans toutes les traductions nous trouvons sans cesse ces expressions et autres analogues : Nous marche-

Ils commencent souvent par une invocation : « O Dieu, élève-toi sur les cieux ; que ta lumière brille sur toute la terre. » Ou bien : « O Dieu, aie pitié de nous et fais luire ta face vers nous. » Ou bien encore : « Pourquoi, Eternel, te tiens-tu loin et te caches-tu dans le temps que nous sommes dans la détresse ? » Souvent aussi ils débutent par des idées comme celle-ci : « Le méchant a dit dans son cœur : Il n'y a point de Dieu. » Le poète part de là pour prouver au soleil qu'il y va de sa gloire ; que s'il ne se lève pas pour confondre l'espérance de son ennemi, personne ne croira plus en lui. « Lève-toi donc, Seigneur, non pas pour moi, mais pour toi. *Non mihi, Domine, non mihi, sed tibi.* »

Le thème général, nécessairement uniforme, à cause de l'uniformité même des circonstances, se retrouve facilement, dans la plupart des chants du matin, malgré les additions qui ont pu y être introduites plus tard, soit pour corriger quelque image trop sensiblement naturaliste, soit pour incliner le sens général du chant à quelque circonstance présente. Ce plan général est à peu près celui-ci :

---

rons dans la justice et dans la vérité du Seigneur, et nous ne pécherons pas ; quand évidemment le texte veut dire : Nous marcherons à la lumière du Seigneur, la lumière nous permettra de voir les choses dans leur vérité, avec leurs justes figures, et de ne pas tomber en nous heurtant contre les obstacles que cache la nuit. C'est toujours la métaphore morale substituée à l'expression matérielle du fait et de l'objet. Ce serait un curieux travail que de reprendre ainsi tous les termes métaphoriques des traductions, et de les ramener à leur véritable signification, en marquant la série des transformations et pour ainsi dire des ***spiritualisations*** qu'ils ont subies.

« Seigneur, du fond des ténèbres, je crie vers toi ; écoute la voix de ma misère ; découvre ta face brillante. Ne permets pas que les méchants de la nuit se rient de ta puissance et se disent entre eux : « Où donc est-il, leur Dieu ? » Ne nous abandonne pas, Seigneur, à nos ennemis, qui sont aussi les tiens. Qui te célébrera, si tu restes caché ? qui t'adorera, si tu nous abandonnes aux traits des méchants qui nous poursuivent dans l'ombre ? — Lève-toi, Seigneur, lève-toi, disperse tes ennemis ; saisis dans le filet de ta lumière les impies qui nous enveloppent dans leur filet de ténèbres, et qui jettent leurs piéges devant nos pas. Fais que les aveugles voient, que les boiteux marchent. Chasse vers l'occident tous ces méchants qui nous assiégent. — Le Seigneur a entendu mes cris. Le voilà qui s'élève à l'orient sur le chérub de feu ; il a illuminé les montagnes élevées, et sa face resplendissante s'est tournée vers nous. Il se montre, et ses ennemis ont disparu. Il s'est souvenu de son peuple, il a brisé la tête des impies, et sa gloire s'étend sur tout le ciel. Je chanterai le Très-Haut, et son nom ne périra pas. »

Tel est le fond commun de la plus grande partie des psaumes. Aussi cette lecture est-elle d'une monotonie difficile à soutenir. Ce sont toujours les mêmes images, les mêmes formes, que ne suffisent pas à varier quelques modifications de détail.

Le chant du soir est triste. C'est le moment où le soleil va se coucher ; les ténèbres vont couvrir la terre, et l'homme se trouvera livré à toutes les frayeurs de la nuit. Outre les terreurs superstitieuses qui l'assiégent, il aura à trembler pour ses troupeaux, exposés aux attaques des animaux féroces. Aussi ces ennemis de la lumière qui errent la nuit autour des hommes sont-ils souvent comparés à des lions. L'Hébreu gémit et s'écrie : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné, t'éloignant de ma délivrance et des paroles de mon gémissement? Mon Dieu, je crie de jour, mais tu ne réponds pas... Ne t'éloigne pas de moi, car la détresse est près de moi, et il n'y a personne qui me secoure. » Cependant il est souvent difficile de distinguer entre les chants du matin et ceux du soir, parce que celui du matin, commencé avant le lever du soleil, est rempli aussi, au moins dans la première partie, de lamentations destinées à attendrir le cœur de la divinité. La seule différence réelle, c'est que ceux du matin se terminent presque toujours par un chant de triomphe. Le Dieu a répondu aux invocations du prêtre, et celui-ci en témoigne sa joie par des cris d'allégresse. Mais cette distinction elle-même n'est pas toujours facile à établir, grâce à la confusion des textes hébreux qui ne sont pas toujours d'accord sur les temps que marquent les verbes. Cette confusion se retrouve naturellement dans les traductions. Saint Jérôme affectionne le passé, et plus d'une fois la traduction des Septante met au futur les verbes que la Vulgate traduit par le parfait. Alors on ne peut déterminer avec une précision suffisante si les paroles qui terminent quelques-uns de ces chants expriment l'espoir ou la reconnaissance. L'Hébreu remercie-t-il le soleil de s'être montré, ou espère-t-il seulement qu'il n'a pas disparu pour toujours et qu'il se remontrera le lendemain? Voilà ce que je ne puis préciser.

Toutefois, je crois qu'il nous reste fort peu de ces chants du soir. Cela se comprend. Les chants du matin exprimant uniformément l'espérance en Dieu, et cette espérance n'étant jamais trompée, puisque le soleil ne manque jamais de se lever, il a été facile, moyennant quelques métaphores, de les transporter au culte du Jéhovah plus moderne. En faisant de la lumière une métaphore pour exprimer la gloire divine, en transformant les Rakchasas de la nuit en peuples ennemis, en supprimant quelques expressions peut-être, les traces du culte solaire sont devenues assez obscures pour que des esprits peu analytiques, et d'ailleurs disposés par la prévention et par l'habitude à ne voir partout que des images et des métaphores, pussent facilement s'abuser sur l'origine et sur le vrai sens de ces chants. La preuve, c'est que ce caractère nous a échappé jusqu'à ce jour. Mais l'uniforme tristesse des hymnes du soir, l'expression trop manifeste des terreurs de la nuit qui s'approche, les allusions trop claires à la disparition du dieu qui va se plonger à l'occident, dans les ténèbres, tout cela a sans doute contribué à faire rejeter successivement ces chants trop empreints des souvenirs du culte solaire. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il y a eu des hymnes du soir, et que ces hymnes étaient tristes, car nous en trouvons la mention formelle dans le psaume XXIX, v. 6 : « Le soir, nous n'entendons que des pleurs; le matin est le moment du chant de triomphe. »

Une troisième catégorie de psaumes comprend ceux qui se chantaient dans des circonstances particulières, comme par exemple à l'occasion des orages (Ps. XVII) :

« Que le Seigneur soit loué, m'écriai-je, et je fus délivré de mes ennemis (1). Les angoisses de la mort (2) m'ont enveloppé, et les torrents des méchants m'ont effrayé (3). Les douleurs de l'enfer (4) m'ont environné, et les filets de la mort (5) m'ont surpris. Dans ma misère, j'ai invoqué le Seigneur, et j'ai crié vers mon Dieu. De son palais, il a entendu ma voix, et le cri que j'ai poussé devant lui est entré dans ses oreilles. Et la terre a été ébranlée; elle a tremblé; les fondements des montagnes (6) ont été secoués et bouleversés,

---

(1) Les nuages, les dragons de l'air.

(2) La mort pour les ténèbres, la nuit.

(3) L'accumulation des nuages qui se répandent sur le ciel comme les torrents débordés sur la terre.

(4) L'enfer, pour les ténèbres.

(5) L'obscurité est souvent comparée à un filet qui tombe sur les hommes.

(6) Les montagnes de l'air, les nuages.

Tout le reste de la description, très claire dans son ensemble, se complique de détails qui semblent faire allusion à deux orages consécutifs. A moins que cela ne veuille dire que le Dieu est descendu du haut du ciel pour venir planter sa tente au milieu des nuages, qu'il a dissipés par sa présence. Alors toute cette partie : Il a abaissé le ciel, et il est descendu; et il est monté sur le chérub et il a volé; il a volé sur les ailes des vents, serait le récit de ce qui a dû se passer de l'autre côté du nuage, et que l'Hébreu n'a pas vu, mais qu'il suppose pour expliparce que Dieu s'est irrité contre elles. Une fumée montait de ses narines, et un feu dévorant a éclaté de sa bouche; il a lancé des charbons enflammés. Et il a abaissé le ciel, et il est descendu ayant des nuages sous ses pieds; et il est monté sur le chérub, et il a volé; il a volé sur les ailes des vents. Et il s'est enveloppé des ténèbres; il a étendu autour de lui sa tente, et c'étaient les eaux ténébreuses renfermées dans les nuées des airs. La lumière qui éclate sur son visage a écarté les nuées, la grêle et les charbons de feu. Et le Seigneur tonna du haut du ciel, et le Très-Haut fit retentir sa voix. Et il lança des flèches, et il dissipa ses ennemis; il multiplia les éclairs, et il mit ses ennemis en déroute. Et les sources des eaux apparurent, et les fondements de l'univers (1) se révélèrent, par suite de ta fureur, Seigneur, et du souffle puissant de tes narines. »

Les mêmes idées se retrouvent dans un certain nombre de psaumes, notamment dans les psaumes XXVIII, LXXVI, v. 17, 18, 19; CXLIII, v. 5, 6, 7. C'est exac-

---

quer comment le Très-Haut peut à un certain moment se trouver dans le nuage, qui occupe une région évidemment bien inférieure à la demeure habituelle du soleil.

(1) C'est-à-dire que la victoire du Dieu rend à la terre la lumière, ou plutôt que le ciel, jusqu'alors obscurci par le nuage, le *firmament* se montra de nouveau aux regards de l'homme. Les anciens considéraient le ciel comme une sphère solide, dans l'intérieur de laquelle était la terre, appuyée sur la partie inférieure de cette sphère. De là ce nom de *firmament* (firmamentum, appui) donné au ciel dans la Bible.

tement la lutte que nous avons déjà vue dans le Rig-véda, entre Indra et Vritra, le génie des tempêtes. Les montagnes dont il s'agit ici sont également les montagnes de l'air, les nuages. Comme dans les Védas, les nuages sont considérés comme les sources des eaux. Le dieu, en les brisant, arrose la terre et la féconde. Il suffit de traduire, sans parti pris, le texte hébreu pour découvrir à chaque page des analogies frappantes. Quand on ne lit que les traductions, comme elles sont toutes faites avec des préventions religieuses très arrêtées, il est bien difficile, si l'on n'est averti, d'y retrouver les caractères que je signale ici. Ni Jérôme, ni les Septante, ni Osterwald n'ont songé au point de vue naturaliste que j'indique; tous par conséquent ont dû négliger et modifier une foule de nuances nécessaires à l'intelligence de ces poèmes.

La quatrième catégorie des Psaumes, la moins importante au point de vue poétique, mais non pas au point de vue historique, se compose de chants, qui ne sont que des résumés des anciennes légendes hébraïques sur les séjours des Juifs en Egypte et dans le désert, jusqu'à leur arrivée dans la terre de Chanaan. Ces récits ne sont remarquables que par les arguments qu'ils peuvent fournir contre l'authenticité des livres mosaïques. Le trait le plus considérable, c'est que, au milieu de mille détails bien moins considérables, il ne s'y trouve aucune allusion à la grande scène du Sinaï, si longuement développée dans le Pentateuque. Cette grande scène, dont le germe devait se trouver dans quelque légende solaire, était en effet bien propre à donner plus d'autorité à la loi nouvelle promulguée par Josias. Il peut donc paraître étonnant qu'il n'ait pas songé à en glisser un mot dans ces Psaumes, où l'on sent plus d'une fois la main du réformateur. Peut-être a-t-il jugé ce fait trop considérable pour le pouvoir ajouter, sans se déceler, dans ces chants probablement connus de tout le peuple, et où par conséquent les modifications ne pouvaient être introduites qu'avec de grands ménagements, et à la condition de paraître se rapporter au reste.

C'est ainsi sans doute que, par l'addition des noms des tribus hostiles aux Hébreux, on a substitué des peuplades ennemies à ces impies et à ces méchants, qui n'étaient primitivement que les mauvais génies des ténèbres, et qu'on a transformé en des chants de haine nationale quelques psaumes qui n'étaient primitivement que des invocations à la lumière et des imprécations contre les démons de la nuit. Il est possible du reste que cette confusion se soit produite dans l'esprit même du peuple. Les habitudes des Arabes pillards, qui venaient la nuit, comme ils font encore aujourd'hui, enlever les troupeaux, prêtaient à une assimilation avec les esprits mauvais qui peuplaient les ténèbres. De même, dans le Rig-véda, il n'est pas toujours facile de discerner si les Dasyous, tant de fois maudits, sont des rakchasas ou des brigands.

§ IV.

Les Psaumes mêlent souvent deux conceptions assez différentes. Tantôt Dieu semble être le soleil lui-même, ou plutôt l'âme du soleil, comme le Vichnou du Rig-véda; l'astre est le corps ou le visage de Dieu; tantôt il n'en est que le vêtement, la demeure ou le char. — Quant au saint, au Christ, c'est l'Hébreu lui-même se distinguant par là des impies contre qui il appelle la colère du Dieu. Le seigneur ou le roi sur lequel le chantre appelle la protection divine est tout simplement le chef de la tribu ou de la famille. Je ne signale ces détails que parce que les inventeurs des prophéties messianiques en ont singulièrement abusé.

Ainsi au verset 34 du ps. LXVII : « Invoquez le Dieu qui s'élève au-dessus du ciel, à l'orient, dont la voix marque la puissance. Glorifiez le Dieu dont la magnificence brille sur Israël et dont le pouvoir s'exerce dans les nues. » Au verset 5 du ps. LXXV : «O Dieu, tu brilles avec magnificence du haut des montagnes éternelles. » Au verset 7, ps. LXXXVIII : « Qui, dans les nuées, pourra s'égaler au Seigneur, et qui sera semblable au Seigneur parmi les fils de Dieu? » Au verset 17, ps. LXXXIX : « Que la splendeur du Seigneur notre Dieu brille au-dessus de nous. »

Faut-il conclure de ces textes que les Hébreux fussent réduits au culte purement matérialiste du soleil? Cela me paraît impossible. L'homme ne peut imaginer que des causes semblables à lui-même. Sans avoir dans le principe aucune conscience raisonnée de la distinction, tant rebattue depuis, de l'âme et du corps, il ne peut cependant comprendre et voir qu'avec son intelligence. Les perceptions les plus élémentaires, les plus objectives en apparence sont cependant et nécessairement intellectuelles. La seule différence qui les distingue essentiellement des autres, c'est le degré inférieur du développement d'esprit qu'elles supposent. Par conséquent, que l'homme le veuille ou non, qu'il en ait ou non conscience, ce caractère intellectuel devra nécessairement se trouver plus ou moins enveloppé dans ses perceptions les plus grossières. Si l'on avait demandé à un Arya ou à un Hébreu des premiers temps si son culte s'adressait au soleil lui-même, à l'astre physique ou au génie, à l'âme du soleil, il est probable qu'il n'aurait rien compris à cette distinction, non plus qu'aux théories modernes qui distinguent dans l'homme l'âme et le corps; mais, sans avoir conscience de cette distinction, il la fait instinctivement. Chaque objet pour lui renferme une âme, un je ne sais quoi qui le fait être et agir, et c'est précisément en vertu de cette première conception de l'existence qu'il anime tous les êtres, et que les objets même les plus immobiles, les moins vivants, sont encore à ses yeux des êtres doués de puissance, puisqu'ils sont cause des impressions qu'il éprouve à leur aspect, et qu'il fait de cette impression un caractère, une qualité et comme l'âme même de l'objet.

Donc en réalité, quel que soit le langage du Rig-véda et de la Bible, l'Arya, pas plus que l'Hébreu, n'adore l'apparence matérielle de l'astre qui l'éclaire. Il adore en lui la cause de la lumière, l'âme qui le fait être et qui l'anime (1).

Cette conception est de beaucoup la plus vivement accusée. Le soleil est la face, le visage de Dieu, sa manifestation. « Ne détourne pas de nous ta face, illumine ton visage, éclaire-nous par la lumière de ta face. » Ce sont des formules qui reviennent à chaque instant, et l'on peut dire qu'il n'y a guère de chant du matin où elle ne se retrouve. L'autre, qui consiste à considérer le soleil comme le vêtement, la demeure ou le char du Dieu, est un peu moins fréquente, sans cependant être rare.

---

(1) Il en est de même chez tous les peuples. Les nègres qui adorent des pierres, des morceaux de bois, attachent également à leurs fétiches des idées spiritualistes. Sans doute ils ne distinguent pas le génie intérieur de l'objet matériel, mais ils les conçoivent et les adorent ensemble. Le matérialisme pur n'a jamais existé chez aucun peuple. La conception de la matière pure n'est qu'une idée négative, et une abstraction nécessairement postérieure à celle de l'esprit pur. Pour arriver à la seconde, il faudrait qu'ils eussent passé par la première. Ou pour mieux dire, l'idée de la matière pure n'existe pas et ne peut pas exister; elle est inintelligible; je défie le métaphysicien le plus intrépide de m'en donner une définition qui ne soit pas une négation. Ce n'est qu'une pure abstraction, la plus impossible de toutes à saisir, et qui n'a dans notre esprit d'autre réalité que le mot obscur qui l'exprime. Nous pouvons à la rigueur comprendre un pur esprit, parce que cette abstraction a un certain rapport avec ce que nous connaissons de notre intelligence. Mais le mot *matière* exprime précisément ce qu'il nous est impossible de connaître, ce qui est réfractaire à notre intelligence. Les peuples fétichistes ne pourraient adorer la matière qu'à la condition de comprendre l'esprit, de même qu'ils n'ont l'idée des ténèbres que par opposition à l'idée de lumière. L'une n'est que la négation de l'impression de l'autre, qui seule est positive et réelle. Si donc ils ne comprennent pas le pur esprit, ils comprendront encore bien moins une idée qui n'existe que comme négation de l'esprit. La vérité est qu'ils ne songent pas plus à l'une qu'à l'autre.

Si toutes ces observations sont fondées, comme j'en suis convaincu, il devient facile de comprendre le sens de la poésie hébraïque, et par conséquent d'en déterminer les caractères généraux.

C'est une poésie religieuse, comme celle du Rig-véda. L'objet de ces chants est à peu près le même, mais cependant moins varié. Il ne faut pas dire, comme on l'a trop répété, que le désert est monothéiste, car dans les Psaumes mêmes nous trouvons plus d'une fois la preuve du contraire. Le Dieu des Hébreux est par eux considéré comme plus fort et plus beau que les autres dieux. Les divinités des autres nations doivent être vaincues, mais elles existent. D'ailleurs le dualisme naturaliste, quoique moins nettement accusé que dans les chants du Rig-véda, est cependant suffisamment indiqué pour être facilement reconnaissable, et l'on peut dire en somme que le triomphe de la lumière sur les ténèbres est le fondement même de la religion hébraïque. Cependant, il est vrai que le désert, ne manifestant pas les diverses puissances de la nature avec la même richesse ni avec la même variété que les régions fécondes de l'Inde, ne fournit pas à l'anthropomorphisme de ses habitants des éléments de personnification aussi nombreux. C'est la seule raison du monothéisme apparent des races sémitiques. Le soleil règne en tyran dans le désert. Par le même motif, il domine et absorbe en quelque sorte toutes leurs conceptions religieuses.

§ V.

Mais l'objectivité n'en reste pas moins la condition principale. La poésie qui en naîtra sera donc remplie des descriptions des phénomènes solaires. Nous avons déjà cité la description d'un orage. Il y en a bien d'autres qui ne sont pas moins expressives : « O Dieu, ta route est dans le pur (le ciel). Quel dieu est grand comme notre Dieu ? Tu es le Dieu qui fais toutes les merveilles ; tu as manifesté ta puissance parmi les nations. Ton bras a sauvé ton peuple, les fils de Jacob et de Joseph. Les eaux t'ont vu, Seigneur, les eaux t'ont vu, et elles ont tremblé, et les abîmes (les nuages) se sont troublés. On a entendu un grand bruit dans les eaux ; les nues ont crié, car tes flèches les ont sillonnées. La voix de ton tonnerre courait dans le cercle du ciel, tes éclairs se sont montrés à l'univers ; la terre a été ébranlée et secouée. Ton chemin a été à travers une mer, et ton sentier à travers les grandes eaux, et nul n'en retrouvera les traces. » (LXXXVI.) « Seigneur, abaisse tes cieux et descends ; touche les montagnes ; qu'elles s'en aillent en fumée. Fais briller tes éclairs, et tu les disperseras ; envoie tes flèches, et tu les mettras en fuite. Envoie ta main d'en haut, sauve-moi et arrache-moi des grandes eaux, de la main des fils de l'étranger. » (CXLIII.)

Ces citations font bien voir que ces montagnes sont les nuages comme dans le Rig-véda. Les abîmes, *abyssi*, si fréquents dans les Psaumes, ne sont pas autre chose. Ce Dieu qui traverse la mer et les grandes eaux, sans qu'il en reste de traces, c'est le soleil reparaissant vainqueur après l'orage (1). Le dernier verset est important, parce qu'il fait bien comprendre que ces fils de l'étranger ne sont pas les peuplades voisines, mais les fils de l'obscurité ou de la nuit, les dragons ou Ahis, qui amoncèlent les nuages et volent les eaux.

Nous les retrouvons plus nettement indiqués aux versets 13 et 14 du Ps. LXXIII : « Tu as fendu la mer par ta force, tu as broyé la tête des dragons dans les eaux. Tu as broyé la tête du Léviathan, tu l'as donné en nourriture aux peuples du désert. Tu as ouvert les fontaines et les rivières, tu as tari les fleuves d'Etham. » Ce sont toujours les mêmes images. La foudre crève les nuages, la mer aérienne, le corps du Léviathan, et le donne en pâture au peuple du désert, c'est-à-dire féconde la terre par la pluie. Ces tribus de pasteurs, après la nuit qui livre leurs troupeaux aux lions, aux pillards, et leur âme à toutes les terreurs, n'ont pas de plus terrible ennemi que la sécheresse. Aussi, suis-je convaincu qu'un grand nombre de passages des Psaumes doivent s'interpréter dans ce sens. Mais les expressions du texte hébreu sont tellement vagues et complexes à cause de leur antiquité même, qu'il est le plus souvent impossible de deviner s'il y est question de la pluie ou de la lumière, de la sécheresse ou de l'obscurité. Cependant, je crois que le psaume LXVII a pour but de demander la pluie. C'est un de ces hymnes que l'on chantait pendant l'orage pour assurer à Dieu la victoire; l'homme devait en profiter, puisque le trésor des vaincus, ou leur sang, c'est la pluie. Mais, comme l'Arya, l'Hébreu craint sans cesse que la victoire ne reste à l'ennemi de son Dieu. La nuit, la sécheresse, peuvent ne pas finir. Les nuages mêmes qui couvrent le ciel et qui cachent la lumière, peuvent rester là et tenir l'homme enfermé dans une prison obscure : « Que la tempête d'eau (le nuage) ne m'enveloppe pas; qu'il ne m'engloutisse pas dans sa profondeur, que le puits ne referme pas sur moi sa bouche. » (LXVIII, v. 16.)

---

(1) Ce sont toutes ces images du soleil traversant la mer des nuages, arrachant son peuple de la mer des ténèbres, et faisant périr les génies de la nuit qui les persécutent, qui ont fait imaginer plus tard ces légendes du Sinaï, de la mer Rouge, du Pharaon englouti, et toutes ces merveilles que les livres mosaïques nous donnent comme des faits historiques. L'histoire primitive de tous les peuples est remplie de contes semblables tenant aux mêmes causes. C'est sans doute à une interprétation de même nature qu'il faut rapporter la légende du déluge, qui se retrouve dans toutes les cosmogonies antiques.

On peut aussi recueillir dans les Psaumes un grand nombre de descriptions de levers de soleil :

« Le ciel commence à révéler la splendeur de Dieu, et sa lumière nous permet de voir la création de ses mains. Le crépuscule du matin annonce le jour, comme le crépuscule du soir annonce l'approche de la nuit. Ils n'ont ni parole ni langage, et cependant nous entendons leur voix. Leur voix s'élève sur toute la terre, et leur langage est entendu jusqu'aux confins de l'univers (1). Il a placé sa tente dans le soleil, et lui-même s'avance comme un époux sortant de la chambre nuptiale. Il se lèvera comme un géant pour courir dans sa voie. Il s'élance de l'extrémité du ciel et courra jusqu'à l'extrémité du ciel, et il n'y a rien qui puisse se soustraire à sa chaleur. » (XVIII, 1 à 8.)

On voit suffisamment par ces citations que l'anthropomorphisme hébraïque n'est pas moins accusé que celui du Rig-véda. Quelques traits le feront ressortir plus vivement encore : « Prends tes armes et ton bouclier et lève-toi pour me défendre ; avance ta lance et oppose-toi à ceux qui me poursuivent.» XXXIV, 2, 3.) « Tu es plus beau que les fils des hommes ; la grâce est répandue sur tes lèvres. Ceins le glaive sur ta cuisse, ô puissant ! Dans ta grâce et dans ta beauté marche ; hâte-toi et règne... Tes flèches sont aigües, ô puissant ! Sous elles tomberont les peuples qui sont tes ennemis. Ta demeure est éternelle, ô Dieu ! (XLIV, 3 à 8.)

Ce psaume est du reste fort obscur. Le Dieu dont il est question ici pourrait bien n'être pas le soleil, mais quelque dieu secondaire, comme les Aswins du Rig-véda. Il s'agirait ici du crépuscule du matin. Nous ne pouvons qu'indiquer cette idée dont la démonstration nous entraînerait trop loin. Une autre particularité remarquable, mais plus nettement marquée, c'est la déification de l'aurore : « A ta droite se tient la reine, vêtue d'un manteau d'or, aux mille couleurs. Ecoute, ô fille! regarde, incline ton oreille, oublie ton peuple et la demeure de ton père, car le roi désirera ta beauté, et lui-même est ton maître. Et les filles de Tyr l'adoreront avec des présents, et les riches de la terre supplieront ton visage. Toute radieuse, la fille du roi est à l'intérieur; elle est vêtue de broderies d'or, ornée de mille couleurs variées. Après elles, seront présentées au roi d'autres vierges, qui sont ses sœurs; elles seront présentées au milieu de la joie et de la splendeur; elles seront amenées dans la demeure sacrée du roi. Tes fils remplaceront tes pères; tu les établiras souverains sur toute la terre. Toutes les générations se souviendront de ton nom ; tous les peuples te célébreront éternellement et de siècles en siècles. » (XLIV, 10 à 18.)

---

(1) Le sens des cinq premiers versets, tels qu'ils sont dans les textes, est fort obscur. La traduction que j'en donne ici n'est pas une traduction, mais une paraphrase du texte hébreu, que je hasarde d'après les analogies d'idées.

C'est l'aurore, telle que nous la trouvons dans la mythologie grecque et surtout dans le Rig-véda. Fille du soleil, épouse du crépuscule brillant, elle se renouvelle elle-même chaque jour dans ces vierges, ses sœurs, qui chaque jour recommencent un nouveau mariage. Tout rapprochement, chez les anciens, s'exprime par l'idée de mariage ou de filiation. Dans le Rig-véda, l'aurore est tantôt la mère, tantôt la fille ou la femme du soleil. Chaque aurore est considérée comme une aurore nouvelle, fille ou sœur de la précédente. Ces fils de l'aurore qui, dans le verset 17 du psaume XLIV, devront remplacer leurs pères, ce sont les jours ou les soleils qui naissent successivement les uns des autres.

Un des caractères qui contribuent parfois à embarrasser le sens des Psaumes, c'est la difficulté fréquente de savoir à qui attribuer les paroles prononcées. On comprend combien les attributions différentes peuvent en transformer la signification. Ainsi au commencement du psaume LXXIV : « Nous te louerons, Seigneur, nous te louerons et nous invoquerons ton nom. Je raconterai toutes tes merveilles. Quand le moment convenable sera venu, je jugerai les justices (1). La terre a été fondue et tous ses habitants ; moi, j'affermis ses colonnes. »

Est-ce le prêtre, est-ce Dieu qui parle? Si c'est le prêtre, le dernier verset prend un sens très remarquable. Il nous reporte à la déification du sacrifice; nous trouvons exactement les mêmes mots dans le Rig-véda. C'est le prêtre qui est vraiment Dieu, puisque c'est à sa voix que le soleil vient chasser les ténèbres; nous sommes sur la route qui a conduit au brahmanisme. Si, au contraire, ce dernier verset est prononcé par Dieu, nous rentrons dans le point de vue ordinaire aux Psaumes. Dieu, en ramenant la lumière, consolide la terre, auparavant noyée et en quelque sorte fondue dans les ténèbres (1). Mais alors le second verset appartiendra également à Dieu, et le premier seul sera prononcé par le prêtre. Celui-ci dit : « Nous te louerons, Seigneur, nous te louerons et nous invoquerons ton nom. Je raconterai toutes tes merveilles. » Dieu répond : « Quand le moment convenable sera venu, je jugerai les justices, etc. »

---

(1) Je jugerai les justices. Les expressions analogues sont très fréquentes dans les Psaumes. Elles signifient que Dieu punira et dissipera les méchants qui enveloppent les hommes dans leurs filets de ténèbres. Très souvent aussi le mot que nous traduisons par *justice* a un sens tout matériel : Illumine ta face, ô Dieu, afin que je puisse marcher dans tes voies, suivant la justice, c'est-à-dire afin que ta lumière me permette de marcher sans crainte de m'égarer ni de tomber. Toutes les expressions de cette nature dont nous transformons le sens doivent être ramenés à leur signification matérielle : *Posuerunt scandalum ante pedes meos*, veut dire simplement : ils ont mis devant mes pieds des pierres pour me faire tomber. L'Hébreu attribue à la malveillance des démons nocturnes les chutes qu'il peut faire en marchant dans les ténèbres.

On voit que dans les Psaumes, aussi bien que dans le Rig-véda, toutes les images que nous avons l'habitude de considérer comme des métaphores poétiques, et dont nous savons tant de gré au génie lyrique des premiers temps, ne sont que des descriptions matérielles, plus ou moins exactes, de ce qu'ils voyaient. Il n'y a là ni effort d'imagination, ni grandeur de génie.

---

(1) Ce sont ces images sans cesse répétées, et s'appliquant également aux orages et aux ténèbres, qui ont fait imaginer la fable du déluge. Le mot même se trouve plusieurs fois dans les Psaumes. Avant de parler d'hommes antédiluviens, il faudrait d'abord s'entendre sur ce que peut avoir été ce prétendu déluge. La science elle-même est fort peu fixée à cet égard.

Quand l'Hébreu dit à Dieu : « Abaisse les cieux et descends pour combattre les démons qui obscurcissent l'air, » il ne songe qu'à représenter l'abaissement apparent de la voûte céleste au moment où les nuages la couvrent.

On a cru trouver une expression sublime de la puissance divine dans ces mots si souvent célébrés : « Encore un instant et le pécheur aura disparu; tu chercheras sa place et tu ne la trouveras plus..... Attends le Seigneur, observe la route où il va paraître, et il te rendra la puissance et l'héritage de la terre; tu verras l'extermination des pécheurs. J'ai vu le méchant s'étendre et s'élever au-dessus des grands arbres verdoyants; et j'ai traversé, et voilà qu'il n'était plus; et je l'ai cherché, et je n'ai pu trouver sa place. » (Ps. XXXVI, 10, 34, 35, 36.) Or, il n'y a dans tout cela qu'un fait matériel. Les ténèbres couvrent la terre et enveloppent les plus hautes montagnes. En un instant, le soleil paraît et dissipe les ombres. La rapidité de ce phénomène est d'autant plus frappante qu'on se rapproche davantage de l'équateur. Le fait est vivement exprimé, mais il y a loin de là à la grandeur que nous aimons à voir dans cette expression. Les mots mêmes qu'on traduit ordinairement par : je n'ai fait que passer, il n'était déjà plus, n'ont pas absolument ce sens. Le sacrificateur faisait le tour du bûcher en chantant son hymne (1). Quand il dit : j'ai traversé, et voilà qu'il n'était plus, il veut dire que le soleil s'est montré dans l'intervalle du temps nécessaire pour faire le tour de l'enceinte consacrée, ce qui diminue singulièrement la rapidité apparente de l'image.

---

(1) *Circuivi et immolavi in tabernaculo ejus hostiam vociferationis,*

C'est ainsi que s'expliquent dans le sens réel du mot toutes ces métaphores poétiques dont notre naïve admiration a semé les Psaumes. Ce n'est pas que la métaphore en soit absente, mais jamais elle ne renferme un sens intellectuel; elle ne fait qu'exprimer des impressions physiques. C'est ainsi que l'Hébreu appellera les ténèbres un filet, un sac, un lac, une mer, un puits, un abîme, l'enfer, la mort même; les génies dont son imagination effrayée peuple la nuit seront des lions, des impies, des méchants, des fils d'étranger, des dragons. Mais tous ces termes ne font qu'exprimer pour lui la réalité, telle qu'il croit la voir ou la connaître. La métaphore n'est pas pour lui comme pour nous un procédé pour élever les mots du sens matériel au sens intellectuel; elles les laisse dans leur sphère propre; elle ajoute à l'énergie du terme par une addition de sens, mais ce sens reste physique; elle naît de deux impressions de même ordre qui se combinent. L'homme enveloppé par l'obscurité marque

---

cantabo et psallam Domino (xxvi, 6). J'ai tourné en cercle, et j'ai immolé dans la tente du Seigneur une victime de vocifération. — La tente du Seigneur, c'est son séjour terrestre, l'enceinte sacrée. La victime de vocifération est tout simplement l'hymne. Ce verset revient à ceci : J'ai fait le tour de l'enceinte sacrée, en appelant le Seigneur par mes chants.

plus vivement sa crainte en comparant cette obscurité à un abîme; de même il personnifie ses terreurs en leur donnant un corps, en les revêtant de l'apparence de lions ou de serpents. Mais d'allégorie, de symbolisme, c'est une illusion que d'en chercher dans la poésie vraiment primitive. Ce n'est pas à l'âge où, instinctivement, nécessairement l'homme transforme à son insu toutes ses conceptions en des réalités matérielles, qu'on peut croire qu'il va inventer à plaisir des images pour y cacher volontairement des idées morales ou métaphysiques qu'il est encore incapable de concevoir. La métaphore intellectuelle, telle que nous l'entendons et la pratiquons, est une nécessité de notre progrès intellectuel qui tend à entraîner dans le même courant et à spiritualiser le sens des termes consacrés à l'expression des perceptions objectives. Il serait contradictoire que ce procédé fût antérieur dans la poésie à l'état d'esprit qui en a rendu l'usage nécessaire.

§ VI.

Les sentiments qui se rencontrent dans les Psaumes sont, comme dans le Rig-véda, purement égoïstes. Le sentiment religieux qui les anime se compose presque exclusivement de crainte et de désir. La joie de l'Hébreu à la vue du soleil n'est que le résultat des terreurs qui l'assiégent pendant les ténèbres (1). C'est sa crainte qui détermine la mesure de sa reconnaissance. Aussi ne suppose-t-il pas dans son Dieu d'autre sentiment que celui qui l'inspire lui-même : « Protège-nous, lui dit-il, car si tu nous laisses périr, qui te fera des sacrifices? qui célébrera tes louanges et honorera ta puissance? N'entends-tu pas ces impies qui disent : où est-il donc, leur Dieu? — Jusqu'à quand dormiras-tu, Seigneur? Lève-toi, disperse ces ennemis qui sont les tiens aussi bien que les miens. » S'il lui rappelle ses triomphes passés, c'est moins par gratitude que pour se rassurer lui-même contre ses craintes : « Dieu nous rejettera-t-il un jour? Un temps viendra-t-il où il ne se plaira plus à nos sacrifices? Renoncera-t-il à la fin à étendre sa miséricorde de génération en génération? Dieu oubliera-t-il d'avoir pitié de nous, ou sa colère triomphera-t-elle de sa compassion? (LXXVI) (1).

---

(1) Primus in orbe deos fecit timor.

---

(1) Cette crainte, que le soleil ne cesse de se lever, se retrouve chez tous les peuples qui adorent cet astre. N'ayant et ne pouvant avoir aucune idée de ce que nous appelons les lois éternelles de la nature, et dont la conception n'est que le produit d'une observation et surtout d'une expérience plus complète, il n'est pas étonnant qu'ils restent en proie à ces terreurs. Nous les retrouvons sous une autre forme chez nous, dans ces gens qui tremblent encore que le monde ne vienne à finir. L'idée de l'alliance du Dieu avec son peuple, dont nous rencontrons des traces dans les Psaumes, n'est précisément que l'affirmation de l'espérance de n'être pas abandonné par lui. C'est une sorte de contrat. Le peuple hébreu s'engage à servir le Dieu, à lui offrir des sacrifices, à célébrer sa gloire. Le soleil promet en échange de se lever tous les jours. Il est possible que les légendes hébraïques attribuassent à un ancien prophète l'idée de conclure ce singulier traité d'alliance, et que le soulagement qu'ils éprouvèrent en se trouvant débarrassés

Partout il s'efforce d'intéresser l'orgueil de son dieu à des triomphes nouveaux ; il l'excite à ne pas laisser périr la gloire de son nom, et à ne pas permettre que ses ennemis se rient de sa puissance.

Le sentiment même de la famille, dont nous avons trouvé si peu de traces dans les chants du Rig-véda, fait complètement défaut dans ceux de la Bible. Il semble que pour l'Hébreu il n'existe ni femmes ni enfants. Les Psaumes qui, à certains égards, comme nous le verrons tout à l'heure, supposent un état intellectuel plus développé que celui des premiers Aryas, ne nous fournissent aucune lumière sur l'état social du peuple dont ils expriment la pensée religieuse. Le seul sentiment qui s'y marque énergiquement, c'est encore un sentiment égoïste, la haine contre ces génies mauvais qui les tourmentent. C'est le trait vraiment original et le caractère éclatant de cette poésie. L'Arya maudit bien aussi le Rakchasa, le Dasyou, mais l'expression de sa haine est encore en quelque sorte objective. La forme constante de la description ou du récit jette sur tous ses sentiments une sorte de voile d'impersonnalité. Son âme est tout empreinte de cette mollesse en-

---

d'une partie de leurs craintes ait immortalisé chez eux le souvenir de cet acte. Il ne serait pas impossible non plus que ce prophète fût Moïse, et que la vénération attachée à son nom pour ce fait ait déterminé les réformateurs à lui attribuer la nouvelle loi religieuse qu'ils voulaient établir. Ce n'est qu'une conjecture que je hasarde, mais il me semble qu'on pourrait trouver dans la Bible de quoi lui donner quelque probabilité.

fantine, qui ne sait ni aimer ni haïr avec énergie. Son intelligence n'est pas assez développée pour sentir vivement ni la grandeur des bienfaits ni l'étendue de ses misères. Ses joies comme ses douleurs sont toutes à la surface et ne peuvent encore remuer profondément son cœur. Il est enchaîné dans les liens de cette immobilité morale qui imprime aux races sauvages ce caractère de calme et de gravité, qu'on a si souvent remarqué et qui tient au vide de la pensée. Les impressions morales l'effleurent sans le pénétrer, et lui laissent quelque chose de l'impassible sérénité de l'animal, dont une erreur singulière a fait plus tard l'idéal de la vie, qui cache sous l'apparence de l'ataraxie stoïcienne et de la résignation chrétienne une véritable indifférence morale; qui, sous le prétexte d'une perfection imaginaire et égoïste, laisse le champ libre à tous les crimes, à tous les despotismes, et qui, si elle avait été possible dans la pratique, aurait condamné l'humanité à la perpétuité de l'esclavage. La personnalité, chez l'Hébreu, a plus de vigueur et de ressort. On sent dans cette égoïsme violent plus de puissance et de vie. Sans doute cette haine du méchant, comme il l'appelle, n'a rien de moral en ce sens que ce n'est pas le sentiment de la justice et du droit qui l'inspire. Malgré les traductions qui remplissent les Psaumes de ces deux mots, il est bien évident que l'idée en est absente et que l'Hébreu n'est préoccupé que d'intérêts purement personnels. Il n'en est pas moins vrai que cette émotion, tout égoïste qu'elle est, révèle un état intellectuel plus avancé, et qu'elle donne à cette poésie quelque chose de vivant et de passionné qui manque aux premiers chants des Aryas. C'est un progrès que d'être capable d'un sentiment, même mauvais, et de savoir l'exprimer énergiquement. L'homme qui fait de ses facultés un usage funeste à ses semblables est cependant un être plus parfait que l'enfant, et si nous n'avions pas l'habitude de juger la valeur morale des actes d'après leur conformité ou leur opposition à nos propres intérêts, nous comprendrions plus facilement que la volonté même du crime témoigne d'un état moral supérieur à cette inerte et stupide innocence qui n'est que la négation du sens moral.

Toutefois, je dois avouer que je ne suis pas bien sûr que ce caractère doive être considéré comme un trait réel de la première poésie hébraïque. Cette haine se marque surtout dans les Psaumes où se rencontrent les noms des tribus voisines et ennemies des Hébreux. La plupart de ces chants sont évidemment anciens, mais ils ont certainement subi des modifications de détail. Il me paraît probable qu'on a détourné au profit des haines nationales les malédictions qui dans le principe ne s'appliquaient qu'aux génies des ténèbres. On a donné à ceux-ci les noms des peuples que haïssaient les Hébreux, et à la suite de ces changements a pu s'introduire l'expression des sentiments violents et plus modernes que réveillait le souvenir de ces noms. Je ne prétends pas cependant que ces altérations aient été calculées. Quand les Hébreux eurent perdu le sens de leurs anciens chants, ils ont pu faire tout naturellement cette confusion, que facilitait singulièrement le vague des expressions antiques. Il n'y a rien de plus ordinaire ni de plus facile à concevoir que ces métamorphoses. L'homme est toujours tenté de ne voir partout que ce qu'il a dans l'esprit, et il cède involontairement à cette tendance toutes les fois qu'il n'en est pas empêché par des obstacles matériels, nettement accusés. Il faudrait, pour s'en étonner, n'avoir aucune expérience des illusions dans lesquelles les passions jettent chaque jour les hommes les plus réfléchis. La mythologie grecque tout entière, comme celle de tous les peuples, n'a pas d'autre fondement.

La Bible elle-même nous en offre un exemple d'autant plus frappant que nous en retrouvons un tout semblable dans la littérature brahmanique. Tout le monde sait maintenant que le Cantique des Cantiques n'est qu'un drame destiné à glorifier l'amour désintéressé d'une bergère qu'a fait enlever Salomon pour son harem, et dont il ne peut vaincre la constance par l'étalage de toutes ses pompes et de ses magnificences. Le grand roi y fait assez triste figure et n'a pas à se glorifier de son entreprise. Cela n'empêche pas qu'on ait fait du Cantique des Cantiques un poème lyrique, qu'on l'ait attribué à Salomon lui-même, et que les commentateurs juifs et chrétiens aient voulu absolument trouver dans ces scènes de harem l'expression de l'amour divin et une représentation de l'union mystique de Jésus-Christ et de l'Eglise. Un poème également amoureux, de Tiru-Valluvar, intitulé *Lui et elle*, a été de la même manière confisqué par les brahmanes au profit du sentiment religieux, et le poème Hindou est encore commenté, dans le même sens mystique que le drame hébraïque, par tous les Bossuets du pays. Je pourrais encore citer l'Apocalypse, cette histoire énigmatique de Néron, transformée par l'entêtement religieux en une série de prophéties sur l'avenir de la religion chrétienne.

§ VII.

Il ne faut pas croire que la recherche des erreurs n'intéresse que la curiosité de l'historien. Outre l'intérêt sérieux qu'elle présente à tout esprit qui s'inquiète de la marche et des conditions du progrès intellectuel dans l'humanité, elle a une portée pratique qu'on ne peut méconnaître, sans avoir à craindre des conséquences funestes. La transformation successive que les Hébreux ont fait subir à leurs poèmes a peut-être fait verser plus de sang et causé plus de désastres de toute espèce que toutes les autres causes de guerre réunies. Si les malédictions des Hébreux contre les démons nocturnes n'avaient jamais pris un autre sens, il est probable qu'elles n'auraient pas produit grand mal dans l'humanité. Mais du moment que ces impies, ces méchants sont devenus des hommes, et les poèmes qui les maudissaient des chants religieux dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, ces malédictions, inspirées ou prononcées par Dieu, sont devenues des règles de conduite et des ordres pour un grand nombre de consciences. L'homme s'est fait un devoir religieux de maudire, comme son Dieu lui-même, et la haine est devenue un titre à la faveur céleste : « N'ai-je pas haï ceux qui te haïssaient, ô mon Dieu? N'ai-je pas poursuivi de ma colère tes ennemis? Ma haine contre eux a été implacable, et je les ai considérés comme mes propres ennemis. » (CXXXVIII, 21, 22.) Voilà ce que disait l'Hébreu à son Dieu ; en transformant les terreurs nocturnes et les ennemis fantastiques dont la peur peuplait les ténèbres en des ennemis très réels, de chair et d'os, de nation et de culte différents, les Hébreux et après eux les peuples chrétiens, qui adoptèrent leur livre, préparèrent des armes sacrées à tous les persécuteurs.

Les hommes, déjà suffisamment disposés par nature à haïr tout ce qui leur fait obstacle ou qui ne leur ressemble pas, y trouvèrent de quoi légitimer toutes leurs fureurs. La persécution parut commandée par Dieu même ; la cruauté fut considérée comme une vertu, et ces textes mal compris ont maintes fois précipité l'humanité dans des luttes fratricides. C'est à la Bible qu'il faut reporter en grande partie la responsabilité des crimes religieux qui ont ensanglanté le monde. L'esprit d'intolérance et de persécution est devenu, par elle, le trait dominant de toutes les races qui y ont cherché leur direction morale, et qui en ont fait la base de leur religion. Le christianisme a eu beau ensuite prêcher la charité. La religion nouvelle, enchaînée par la tradition et par une solidarité funeste avec le vieux livre des Hébreux, n'a pu échapper à la contagion de son esprit. Cet esprit a suffi pour corrompre et empoisonner la source des religions modernes; au nom du Dieu de paix et de miséricorde, les adorateurs de Jésus-Christ se sont faits les exécuteurs des vengeances sauvages de l'antique Jéhovah (1).

Il ne nous reste plus à faire sur les Psaumes qu'une dernière observation. Nous avons vu que les chants du Rig-véda, les plus anciens du moins, ne se composent guère que de descriptions et de récits. Les Psaumes ont un caractère différent. Sans être des chants lyriques, dans le sens complet du mot, la description et le récit y tiennent beaucoup moins de place. Le Dieu n'y est pas absolument seul; l'homme s'y mêle souvent, et l'expression de ses sentiments y prend une forme plus personnelle. C'est comme une espèce de dialogue. L'homme invoque, supplie, exprime ses craintes, et le Dieu répond. Non pas que le dialogue y soit formellement accusé, mais tout enveloppé qu'il est, il y est souvent sensible.

---

(1) Cet inconvénient tient en grande partie à l'erreur qui fait du christianisme un développement du judaïsme. Jésus est juif de naissance, mais il n'a rien du caractère hébraïque, et sa doctrine y est complètement étrangère, tellement même que les races sémitiques sont précisément celles qui y sont le plus réfractaires. La doctrine évangélique, dans tout ce qu'elle a d'essentiel, est purement grecque. Nous nous laissons duper par la géographie. L'Evangile lui-même mentionne le séjour de Jésus en Egypte, le véritable centre à cette époque de l'esprit grec. Nous ne savons combien de temps il y est resté. L'histoire de Jésus, argumentant avec les docteurs dans le temple, confirme l'hypothèse d'une éducation très soignée et très philosophique, qu'il aurait reçue hors de la Judée. Il suffit de comparer le formalisme de la Bible et de l'esprit sémitique en général avec la liberté tout intellectuelle de la doctrine évangélique, pour voir l'opposition profonde des deux esprits. Le catholicisme est revenu,

L'Arya se contente de raconter les exploits d'Indra et de l'appeler à prendre sa part du sacrifice, sans que rien, la plupart du temps, nous indique si son dieu se rend à sa prière. Le chant de l'Hébreu, plus dramatique et plus ému, commence par l'expression de sa douleur ou de son espoir, et se continue ou se termine presque toujours par des cris de joie et de triomphe quand le Dieu enfin levé vient mettre en fuite les ennemis de son peuple. Aussi chaque psaume, pris à part, est-il animé d'un mouvement qui manque presque complètement à la poésie aryenne.

Cependant il faut bien reconnaître que rien n'est monotone comme la lecture des Psaumes, quand on ne

---

par l'influence de la Bible, au formalisme dont la négation constitue le fond de la pensée de Jésus. Il serait curieux et intéressant d'étudier dans le détail toutes les contradictions dans lesquelles la doctrine évangélique a été jetée par cette fausse idée qu'elle a ses racines dans la Bible. C'est l'erreur la plus bizarre qu'on puisse imaginer, et rien ne montre mieux combien il faut peu de chose pour tromper les hommes, habitués à tout accepter sur des apparences matérielles. M. Renan n'aura pas peu contribué à enfoncer dans les esprits ce vieux préjugé, auquel il prête l'autorité de son nom, et que la foule adopte d'autant plus facilement qu'elle y est toute préparée par son éducation. C'est cette même erreur qui donne à la plupart des doctrines protestantes l'esprit de dureté, d'étroitesse, de minutie et de formalisme qui fait leur propre caractère, et contre lequel les sectes dissidentes et libérales ont tant de luttes à soutenir.

met pas entre chacun un intervalle suffisant. C'est toujours la même forme, toujours le même sentiment, toujours les mêmes expressions et les mêmes images. Chacun est le calque de l'autre. L'esprit de l'Hébreu, plus développé par un côté spécial que celui de l'Arya, et parvenu à une conception plus énergique et plus personnelle d'un ou deux sentiments, est infiniment moins riche et moins varié. Il a plus de profondeur, moins d'étendue. Cela s'explique par la nature même du milieu où il est confiné. Le désert n'a qu'une grandeur monotone et des aspects qui ne peuvent se renouveler. L'Hébreu, ramené chaque jour à la comtemplation du même spectacle, ne peut y puiser cette flexibilité d'impressions, dont la mobilité rachète dans le Rig-véda le peu de profondeur de l'expression. Dans cette multiplicité toujours croissante de ses créations religieuses, on sent chez l'Arya quelque chose de la richesse infinie et du luxuriant épanouissement de la nature qui l'enveloppe. C'est bien de là que devait sortir toute armée cette multitude de légendes, de fictions, de divinités qui peuplèrent après eux toutes les imaginations des peuples de l'Asie. L'attention de l'Arya, distraite par mille spectacles divers, y prendra plus tard le goût de la multiplicité, le respect de la vie dans tout ce qui manifeste les puissantes énergies de la nature, et par suite l'amour de l'humanité et cette douceur de mœurs qui est restée le caractère de l'Hindou. L'Hébreu, campé aux confins de l'Asie et de l'Afrique, est resté fils du désert. La longue habitude de vivre au milieu de cette nature immobile a communiqué à son esprit une raideur qui exclut la grâce et la douceur. Sans cesse en lutte avec un climat inexorable, brûlé par le soleil sans trouver où s'abriter, pillé par les tribus voisines, tourmenté par la voracité des animaux sauvages, il est arrivé plus vite à un sentiment profond de ses misères, et cette préoccupation constante a rapidement développé en lui ces sentiments haineux, cet âpre égoïsme qui caractérisent sa poésie, et cet insatiable amour du lucre, qui pendant si longtemps fit de cette race la maîtresse du commerce. De là enfin ce génie étroit, opiniâtre et violent qui éclate dans toute son histoire, et que le temps, l'expérience, le mélange avec les autres peuples auraient pu corriger, si le christianisme farouche du moyen-âge ne s'était fait un devoir d'exercer contre eux ce fanatisme persécuteur dont il avait emprunté le modèle à leurs livres. Ce sont les Hébreux qui ont donné à l'Occident l'exemple et l'enseignement des haines religieuses; ils l'ont chèrement expié, et, pour l'honneur de l'humanité, nous devons espérer qu'ils en auront été les dernières victimes.

CHAPITRE III.

DE LA PREMIÈRE POÉSIE CHEZ LES GRECS.

I. Affaiblissement du sentiment religieux. — Développement des sentiments humains. — Ses causes. — Transformations de l'égoïsme instinctif. — II. Epopée héroïque. — Manifestation de la sympathie. — III. Epopée humaine. — IV. Complexité et objectivité des premières conceptions épiques. — La mythologie est une forme de langage. — V. Complexité des personnages épiques. — VI Prédominance de l'action. — Fatalité des événements. — Son influence sur la conception des caractères.

§ I.

Les phénomènes de la nature gardent pendant bien longtemps leur influence sur l'esprit de l'homme; durant un grand nombre de siècles, celui-ci continue à y voir l'action de divinités amies ou ennemies. Mais il finit par s'habituer à ces spectacles, et l'impression s'affaiblit. En effet, il arrive un moment où le travail instinctif de l'analyse intellectuelle ne trouve plus rien de nouveau dans la combinaison de ces impressions et de leurs rapports. Elles ne fournissent plus un aliment suffisant à l'activité de l'homme. Il a dès lors épuisé la première forme de l'idée purement religieuse. Il faut pour que l'esprit puisse produire des résultats nouveaux qu'il découvre des termes nouveaux de comparaison, c'est-à-dire des impressions nouvelles. S'il n'avait pas la possibilité de porter ailleurs son activité, il s'affaisserait peu à peu dans l'abrutissement. Son intelligence, enfermée dans un cercle infranchissable et réduite à recommencer sans cesse le même travail, retomberait sur elle-même et s'userait en des raffinements sans fruit (1). C'est ce que nous montre l'histoire pour tant de populations malheureuses, condamnées par les circonstances à cette activité sans progrès et sans issue. C'est une des causes principales qui ont perdu plus ou moins vite la plupart des nations de l'antiquité, fixées sur un point de la terre, sans moyens suffisants de se renouveler par l'infusion d'idées nouvelles et étrangères. Lorsqu'elles eurent épuisé les principes plus ou moins féconds qui les faisaient vivre, elles devinrent une proie facile pour leurs ennemis et périrent par la guerre. D'autres, qui échappèrent à ce danger, arrivèrent à une subtilité stérile, qui ne peut être considérée que comme un progrès inférieur. Tels sont les Chinois dans la sphère de la vie matérielle; telles devinrent les populations aryennes dans l'ordre des idées religieuses. Elles eurent beau faire succéder à l'épopée naturaliste des premiers temps ces immenses épopées, dont les dimensions nous étonnent, ce n'était pas un véritable progrès, parce que ce n'était pas un progrès vers les sentiments humains. Les héros de ces épopées, s'ils ne sont plus les éléments et les astres, sont encore des dieux. La pensée des Hindous reste obstinément attachée au merveilleux; l'idée religieuse les obsède, et ils n'ont pas su s'en délivrer. Relégués aux extrémités du monde, sous un ciel énervant, longtemps garantis par leurs montagnes comme par d'infranchissables murailles, ils ont durant des siècles échappé à ces rajeunissements violents, mais nécessaires, qui chez les peuples anciens remplaçaient par le mélange forcé des populations et des idées les relations pacifiques des nations modernes.

---

(1) Ce qui fait l'admirable beauté des vers que Corneille met dans la bouche d'Auguste, lassé de l'ambition, c'est leur profonde vérité. Ces vers son vrais du travail de l'intelligence comme du mouvement des passions : elle se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre.

Les Grecs aussi ont commencé par la poésie religieuse, comme tous les peuples, mais ils ont traversé plus rapidement cette période d'enfance qui dure encore pour les nations de l'Inde. Pendant que celles-ci s'endormaient dans les rêveries égoïstes (1) et dans les raffinements infinis de leurs conceptions religieuses, les Grecs, renouvelés par un mélange incessant de populations, forcés par leur vie aventureuse et leurs guerres continuelles à une activité sans relâche, arrivèrent vite à un développement qu'aucun peuple n'a égalé dans l'antiquité.

---

(1) Je dis égoïstes, car il faut remarquer que les idées de sociabilité, comme toutes les autres, ne se déterminent et ne se précisent que par opposition. Or, les impressions religieuses, fondées sur la crainte et sur l'espoir, n'établissent par elles-mêmes aucun rapport entre les hommes. Le rapport religieux s'établit uniquement entre l'individu et l'être qu'il adore. Les raisons mêmes de cette adoration, reconnaissance ou terreur, se rapportant uniquement à l'intérêt de chacun, restent individuelles. La poésie des premiers temps ne suppose donc nécessairement aucun état de société. Même réuni à ses concitoyens, aux membres de sa famille, dans un culte commun, chaque homme reste seul en face de son Dieu.

Ils découvrirent dans le monde autre chose que des dieux. Après les manifestations des causes inconnues et mystérieuses, ils rencontrèrent celles des causes semblables à eux-mêmes; après la nature, ils virent les hommes. La sympathie humaine, les affections de la cité et de la famille vinrent corriger l'égoïsme des conceptions premières et s'ajoutèrent dans leur esprit à la crainte et à l'adoration de la divinité. Là ils trouvèrent une source d'impressions nouvelles qui, en modifiant profondément les intelligences, transforma le génie de la race.

Pour éveiller dans l'homme le sentiment de la sympathie, il ne suffit pas que la famille, que la tribu soient constituées. Ces sortes de relations sont si naturelles, qu'elles échappent longtemps au regard. Ces impressions restent inaperçues, parce que l'homme vit sans cesse au milieu d'elles, sans que rien l'avertisse de leur présence, et parce qu'il ne conçoit pas un autre état. C'est par la même raison qu'il s'ignore si longtemps lui-même. Il faut qu'une cause étrangère vienne le forcer à regarder autour de lui.

Cette cause, ce sera la nécessité de se défendre contre les envahisseurs et les pillards. La guerre est donc la condition et le point de départ de la sociabilité. C'est elle qui contraint les hommes à s'apercevoir des liens qui les attachent à leur patrie, à leurs concitoyens, à leur famille, par la nécessité de les protéger; c'est elle qui donne à leur vie, et par conséquent à leur intelligence, une nouvelle activité. En rassemblant les membres d'un même groupe pour la défense des intérêts communs, elle leur apprend à compter les uns sur les autres, et leur fait sentir la nécessité de la concorde. Elle donne à quelques-uns l'occasion de déployer leur force pour la protection de tous. Le sentiment de leur intérêt, la crainte du danger, la joie d'y avoir échappé développent en eux l'amour de la patrie, de la famille, de la liberté, et, par l'admiration de la force, celui de la gloire. Voilà les sentiments qui ont donné naissance à l'épopée héroïque.

Sans doute on peut dire qu'ils se ramènent, comme dans l'épopée religieuse, à l'égoïsme; qu'au fond l'unique mobile de l'homme est la crainte; que s'il admire le courage guerrier, c'est que ce courage écarte le danger. Cela revient à dire que, en somme, il faut toujours que l'homme parte de lui-même. L'idée du désintéressement absolu est une abstraction pure, qui ne peut se produire que dans les intelligences très subtilisées (1).

---

(1) Dans les langues anciennes l'idée du bien se confond toujours avec celle de l'utile ou de la force; χρήσιμος, χρηστὸς ἀνὴρ — *bonus vir.* — ἀρετὴ, *virtus*. Il est curieux de retrouver dans Grégoire de Tours ce retour à l'enfance des idées morales : *utiles homines* veut dire chez lui les gens de bien. La meilleure histoire des idées serait un dictionnaire bien fait. Les hommes des nations les plus civilisées ne peuvent se décider à comprendre que le point de départ et le but

Mais cet égoïsme n'est en réalité que le point de départ. Il se mêle successivement à mille autres impressions qui le transforment en se combinant avec lui, et qui lui donnent un tout autre caractère. Cette crainte devient féconde et enfante le dévouement. Les impressions jusqu'alors inaperçues se révèlent. Dans la famille, la femme et les enfants apprennent à respecter et à admirer l'époux et le père qui s'expose en com-

---

de la morale est uniquement pour chacun le développement de ses facultés; qu'en cela seul consiste la vertu et la récompense de la vertu. Ils ne veulent pas qu'elle soit par elle-même un but; il leur faut absolument qu'elle soit un moyen, c'est-à-dire qu'elle soit utile dans le sens où l'on prend habituellement ce mot. Ils ne comprendraient plus ni le bien ni l'obligation de faire le bien, s'il n'y avait pas au delà l'enfer et le paradis. C'est toujours au fond la même conception que les anciens; la seule différence, c'est que les premiers attendaient la récompense dans la vie, tandis que, pour éviter les mécomptes, les modernes, devenus plus prudents par l'expérience, l'ont reportée après la mort. — Du reste, ni dans un cas ni dans l'autre, il n'y a désintéressement réel. L'homme qui fait certains actes et en évite certains autres pour obtenir une récompense et éviter un châtiment ne peut pas se dire désintéressé. Mais d'un autre côté le développement de nos facultés n'est-il pas le premier de nos intérêts? La langue représente si bien la grossièreté de la conception morale de ceux qui la parlent, que le mot *intérêt* rappelle toujours un avantage extérieur et en quelque sorte matériel, tel que la richesse, les jouissances physiques. Les jouissances intellectuelles, le développement de notre puissance morale, l'acquisition de nouvelles idées, le plaisir de se sentir progresser par l'esprit, tout cela est si parfaitement inconnu et indifférent, même à nos philosophes officiels, qu'ils ne voient pas là des intérêts, dans le sens sérieux du mot, ni par conséquent des mobiles suffisants pour mettre en jeu l'activité humaine. Il leur faut, comme ils disent, des sanctions, c'est-à-dire, comme pour les animaux et les enfants, la perspective des coups de fouet ou des morceaux de sucre.

battant pour eux ; ces mêmes sentiments s'étendent de la famille à la tribu, et entourent de considération les chefs et les guerriers, reconnus les plus forts, les plus habiles et les plus courageux.

Mais c'est surtout quand les groupes devinrent plus considérables et que les cités se furent constituées, quand il ne fut plus seulement question de disputer quelques troupeaux ou quelques champs, mais qu'il s'agit vraiment de combattre pour sa vie, pour celle de sa famille, pour l'indépendance ou pour l'honneur de sa patrie, c'est alors que l'importance et la multiplicité des intérêts engagés, que les émotions plus vives et plus diverses produites par des guerres plus longues et plus terribles, en agitant plus profondément un plus grand nombre d'esprits, en les frappant d'impressions plus variées et par là plus sensibles, développèrent plus complètement ce sentiment de solidarité qui est comme une chaîne magnétique entre les hommes, et qu'elles devinrent vraiment propres à frapper les imaginations, à exalter toutes ces affections nouvellement nées dans le cœur humain, et par là, à créer ces épopées qui en sont restées les fidèles et vives images.

Ainsi donc, tandis que l'épopée religieuse ne suppose que des sentiments individuels, égoïstes, indépendants de toute idée de famille ou de société, l'épopée héroïque, tout en laissant aux dieux le rôle principal, est nécessairement, dans une certaine mesure, une expression de la sympathie humaine et ne peut se produire sans les idées de famille ou de cité.

Cependant la forme de cette poésie reste objective. Au moment où l'homme se fait la mesure et le centre de tout, lorsqu'il crée ses dieux sur son propre modèle, ou plutôt lorsque, par un anthropomorphisme progressif, il se met plus nettement lui-même à la place de la divinité, il n'a pas encore conscience de lui-même et des sentiments nouveaux qui l'inspirent. Il se passera bien des siècles avant qu'il reconnaisse formellement la tendance qui le pousse à son insu et qu'il en prenne une conscience réfléchie. Mais il suffit que l'analyse nous permette de retrouver dans ses œuvres la trace de ces sentiments pour que nous constations qu'un progrès réel s'est accompli dans l'humanité.

§ II.

Du reste l'Iliade n'est certainement pas le premier monument de l'épopée héroïque. Avant elle, il dut y avoir bien des récits du même genre, inspirés, comme elle, par l'admiration de la force guerrière et par la joie de la victoire. Grâce à Homère lui-même, ce fait ne peut guère être révoqué en doute. Plus d'une fois, il fait intervenir des aëdes qui chantent les exploits des dieux et des héros. Il ne faut pas croire même qu'il s'agisse ici de ces chants purement religieux que nous avons trouvés dans les Védas et dans la Bible, ni même d'une épopée à la fois divine et humaine, comme les grands poèmes de l'Inde ou comme les hymnes homériques, qui, pour célébrer les dieux, les ramènent aux proportions de l'homme. L'épopée, dès avant Homère, semble avoir été déjà plus humaine. Déjà même elle n'est plus seulement héroïque, inspirée par les joies toujours un peu égoïstes et sauvages du triomphe. Homère nous montre Phémios chantant de lugubres chants, inspirés par les malheurs qui suivirent la prise de Troie et par le regret de tant de concitoyens engloutis au retour dans les tempêtes. Ce n'est plus seulement la crainte ou l'orgueil qui dictent ces chants, c'est la douleur, c'est l'affection, c'est la sympathie humaine dans une de ses manifestations les plus désintéressées, le regret des morts. Sans doute il ne faudrait pas tirer de ce fait et de quelques autres semblables des conséquences exagérées, ni vouloir les ériger en arguments irréfutables. Mais nous avons bien d'autres raisons de penser que Homère ne fut pas le premier à chanter les grandes luttes des peuples et des héros.

La principale pour moi est la composition même de l'Iliade, dans laquelle je trouve deux inspirations différentes, qui supposent deux états de civilisation également différents. Il y a toute une partie du poème, qui est une peinture des affections de famille et pour ainsi dire de la vie intime, et qui par là forme un contraste frappant avec les scènes de carnage qui constituent l'autre partie. Les caractères des principaux personnages présentent déjà des nuances de sentiments, qui, tout en gardant des traits nombreux de l'ignorance et de la grossièreté de ces temps, les élèvent singulièrement au-dessus de l'égoïsme primitif. Priam, Nestor, Hector, Andromaque sont sans doute bien loin encore de cette perfection morale que l'admiration classique aime à y découvrir. Cependant quelle différence entre ces personnages, et l'Arya ou l'Hébreu psalmodiant au lever du soleil ses chants inspirés par le plus naïf et le plus complet égoïsme, et dont il ne sait varier l'uniforme monotonie qu'en mêlant à ses invocations les malédictions et la haine !

De tous ces personnages, celui qui m'étonne le plus, c'est Hector. C'est lui qui est dans l'Iliade la personnification la plus complète du dévouement et des affections généreuses, telles qu'elles pouvaient être comprises alors. Son amour pour Andromaque a quelque chose de tendre, de profond, de grave qui me semble même supérieur à l'esprit de ce temps. Il sait qu'il mourra dans cette guerre, mais ce qui l'inquiète, c'est l'avenir réservé à ses concitoyens, à Hécube, à Priam; surtout il gémit sur le sort qui attend Andromaque, quand il lui faudra suivre en Grèce les vainqueurs. Cependant il refuse de céder à ses prières et de se soustraire à la mort en quittant le champ de bataille; il lui répond : « Moi aussi, je songe à tout cela, femme; mais je ne veux pas m'exposer aux reproches des Troyens et des Troyennes aux longs voiles, en évitant la guerre comme un lâche. D'ailleurs, mon cœur ne m'y pousse pas, car j'ai appris à être toujours brave et à combattre au premier rang des Troyens pour rendre glorieux le nom de mon père et le mien. Je sais bien dans mon cœur, et une voix me dit qu'un jour viendra où doit périr Ilion la sainte, ainsi que Priam et le peuple de Priam à la forte lance. Mais ni le sort des Troyens, ni celui d'Hécube, ni celui du roi Priam, ni celuî de mes frères, que leur courage doit faire tomber en si grand nombre dans la poussière sous les coups des ennemis, ne me tourmentent autant que le tien, lorsqu'un des Grecs, vêtu d'airain, t'emmènera pleurante et privée de la liberté. Tu iras à Argos tisser la toile pour une étrangère ; il te faudra porter l'eau de la fontaine Messeïs ou Hypérée, malgré ta douleur ; car une nécessité rigoureuse pèsera sur toi, et on dira en te voyant baignée de larmes : « La voilà donc la femme de cet Hector, qui dans les combats était le premier des Troyens dompteurs de chevaux, lorsque l'on combattait autour d'Ilion. » Voilà ce qu'on dira, et ta douleur se renouvellera par le regret de l'homme qui aurait pu te soustraire au jour de l'esclavage. Mais puissé-je mourir, puisse la terre s'entr'ouvrir et m'engloutir avant que j'entende tes cris et que je te voie entraînée par les vainqueurs. » (Il., ch. VI, 440-465.)

Lorsqu'il sera mort, il méritera que Hélène dise de lui à ses funérailles : « Hector, de tous mes beaux-frères, le plus cher à mon cœur ! Voici déjà vingt ans que je suis venue de là-bas et que j'ai quitté ma patrie, et jamais je n'ai entendu de toi une parole de colère ou de mépris. Mais si, dans la maison, quelqu'un de mes beaux-frères ou de mes belles-sœurs, aux riches vêtements, ou ma belle-mère, — car Priam, comme un père, a toujours été bon pour moi, — m'adressait quelque reproche, toi, tu les calmais, tu les apaisais par la bonté de ton cœur et par la douceur de tes paroles. En te pleurant, c'est sur moi-même aussi que je pleure, triste et malheureuse, car il n'y a plus personne dans la vaste Troie qui me soit bon et ami; tous m'ont en horreur. » (Il., ch. XXIV, 762-775.) Quelle distance y a-t-il entre des peintures de sang et de carnage et de pareils sentiments? Combien a-t-il fallu de siècles à l'esprit de l'homme pour passer de la première de ces formes à la seconde? Cependant, nous les trouvons toutes les deux dans le même poème. J'en conclus, non pas que l'Iliade est composée de pièces rapportées et d'époques différentes, mais que ce poème ne nous donne pas nécessairement la première forme de l'épopée héroïque, et que par conséquent, avant celle-ci, il a pu y en avoir bien d'autres qui ne nous sont pas parvenues.

Donc, la conception à laquelle se rattache en partie l'Iliade tient à un état de civilisation bien antérieur à l'Iliade elle-même. Mais cette large part qui y est faite à la peinture de la vie de famille, de cité, chez les Troyens, même chez les Grecs, et aux affections purement humaines, marque pour nous la transition psychologique de l'Iliade à l'Odyssée, de l'épopée héroïque à l'épopée humaine, de l'admiration de la force et de la valeur guerrière à celle de l'intelligence et du courage moral.

§ III.

Avec l'Odyssée, nous nous trouvons en présence de la seconde vertu des temps encore barbares, la ruse. Cette vertu, toujours pratiquée, mais peu honorée dans les âges modernes, l'était davantage, lorsque, en l'absence de lois et de toute justice répressive, elle était le seul moyen de lutter contre la force brutale; lorsque la vengeance était l'unique protestation possible du droit, et que la ruse pouvait seule assurer la vengeance.

Du reste, la ruse n'est pas la seule arme d'Ulysse. Il a aussi en partage les vertus guerrières des héros, mais il a de plus qu'eux l'inébranlable volonté que rien ne peut abattre. Son esprit, fécond en ressources, ne le laisse jamais sans espoir. Toujours, au milieu des plus terribles dangers, seul, sans être soutenu par le regard des hommes et par le sentiment de l'orgueil, plus puissant que l'amour de la vie, il garde sa présence d'esprit et ne s'abandonne jamais. Mais en même temps rien ne ressemble moins à ces matamores résolus, qui traitent le danger avec tant d'insouciance, que notre pitié leur serait une injure. A cela s'ajoute dans le poème, dont Ulysse est le héros, la peinture des affections de famille et de toutes les émotions sympathiques, parmi lesquelles il ne faut pas oublier ce touchant tableau du vieux chien Argos qui, après vingt ans d'absence, reconnaît son maître et meurt de joie à sa vue, tandis qu'Ulysse, au risque de se trahir, pleure malgré lui en voyant les efforts inutiles du fidèle animal pour se traîner jusqu'à lui.

Nous nous éloignons du monde extérieur, et la pensée de l'homme se rapproche de lui-même par l'amour de son semblable. L'observation morale, toute la psychologie est en germe dans ce premier mouvement, et la direction du progrès de l'esprit humain se marque de plus en plus.

En considérant l'Odyssée à un autre point de vue, nous aboutissons encore à la même conclusion. La conception de ce poème est plus désintéressée que celle de l'Iliade. Le courage d'Achille et des héros de batailles, c'est la sauve-garde des cités; l'admiration qu'il inspire naît en partie d'un sentiment intéressé; mais cette présence d'esprit, cette intrépidité morale d'Ulysse, seul et ne protégeant que lui-même, ne peut émouvoir que la sympathie, qu'une admiration désintéressée, de même que ses dangers et ses souffrances excitent en nous une pitié où l'égoïsme ne saurait avoir de part.

Il ne faudrait pas croire cependant que Homère, ou les auteurs quels qu'ils soient de ces poèmes, en célébrant plus particulièrement dans l'Iliade la force physique et le courage militaire, dans l'Odyssée, la force intellectuelle et le courage moral, aient eu l'intention de traduire en scènes des idées. Ce serait confondre deux états complètement distincts de l'analyse intellectuelle. Tout dans l'homme moderne se ramène à des idées générales, par la raison que les idées générales sont les formules des rapports qui s'établissent entre les impressions simples, coexistantes dans l'esprit, quand elles ont été distinguées par l'analyse et comparées par l'intelligence. Ce travail, continué de siècle en siècle, par une sorte d'analyse latente, a nécessairement peuplé notre esprit d'idées abstraites, qui pendant longtemps sont demeurées cachées en nous, sans que nous en ayons conscience, bien que ce soient elles qui nous ont inspirés et guidés à notre insu. Le progrès moderne consiste précisément à prendre conscience de ces opérations et à les produire volontairement. Homère exprime ces rapports sans les connaître, ou plutôt encore, c'est nous-mêmes, dont l'analyse plus exercée découvre entre les pensées du poète ces relations générales qu'il n'a pas vues. Lui prêter la volonté réfléchie d'exprimer par ses deux poèmes deux idées générales, ce serait méconnaître la loi psychologique de l'esprit humain, ce serait supprimer d'un mot le progrès accompli par l'humanité depuis Homère jusqu'à nous. Y chercherons-nous plutôt l'intention de représenter la vie sociale, les croyances religieuses et morales de son siècle? A-t-il voulu même peindre des héros, faire le portrait d'un Achille, d'un Ulysse, d'un Hector? Pas davantage. Il l'a fait parce qu'il ne pouvait pas ne pas le faire, mais il ne pouvait pas davantage songer à le vouloir.

Sans doute, il admire Achille et Hector et Ulysse, parce qu'ils sont forts, courageux ou patients. Mais, de même qu'à cette époque, la langue ne connaît guère que les termes concrets, les noms des objets matériels, les mots qui rappellent leurs qualités physiques et qui désignent les actes visibles; par la même raison, les intelligences ne conçoivent que les idées concrètes, complexes, matérielles en quelque sorte, et ne divisent pas, n'analysent pas comme nous, distinguant du poème l'idée, de l'action le héros. Pour Homère, un poème, c'est tout cela à la fois et mille autres choses encore, parce qu'un poème est la reproduction d'une impression dont l'analyse ne lui a pas encore appris à distinguer les éléments, à discerner les combinaisons. Dans Homère, chaque objet, chaque fait, chaque personnage est toujours tout entier, vu de face pour ainsi dire. Les peuples, les actions, les personnages, tout s'unit, tout se tient par la complexité de l'impression. Jamais l'être ne se divise en ses divers rapports; le poète conçoit tout, voit tout d'une seule pièce; mais en même temps, rien ne se mêle ni ne se combine; son poème est peuplé de statues vivantes. On pressent déjà ce peuple de sculpteurs, qui plus tard refera ses poèmes en marbre.

Le développement de son intelligence est assez avancé pour qu'elle soit frappée de ce grand fait d'une guerre nationale, illustrée par de grands exploits de part et d'autre, mêlés à une foule d'aventures et de détails, qui, pendant dix ans, a retenu tous les guerriers grecs sur une terre étrangère, loin de leurs femmes et de leurs enfants, exilés dans leur patrie. Cette impression, il la raconte comme un enfant crie quand il est joyeux ou qu'il souffre, sans savoir d'où provient sa joie ni sa douleur.

C'est ainsi que chantent les poètes des premiers âges, et tous ont le même caractère. Mais tous n'éprouvent pas une impression également profonde et ne l'expriment pas avec la même puissance. Tous surtout ne rencontrent pas un sujet qui demeure également intéressant pour tous les peuples, malgré la différence des temps et le progrès des intelligences. Le génie ne suffit pas au poète; il lui faut encore la faveur des circonstances. C'est probablement ce qui a fait périr les premiers chants religieux de la Grèce. Chez les nations qui n'ont guère dépassé la zone du progrès qu'ils supposent, ces chants sont restés comme la plus juste expression de leurs idées et de leur civilisation. Chez les Grecs, le progrès des idées, en ouvrant à la pensée d'autres horizons, a fait tomber dans l'oubli les œuvres de la pensée exclusivement religieuse. Mais si l'homme peut quitter ses dieux, il ne se quitte pas lui-même; quand des poèmes sont aussi profondément humains que ceux d'Homère, il les emporte partout et toujours avec lui.

§ IV.

L'Odyssée est due à une conception tout aussi complexe et objective que l'Iliade. Ce qui frappe Homère et les contemporains d'Homère, qui ont conservé son poème, c'est toute cette merveilleuse histoire de tant de périls divers, surmontés avec tant de courage. Pour nous, c'est la grandeur du héros qui fait la grandeur du poème; pour Homère, c'est la grandeur du sujet et de l'action qui lui a fait choisir le héros. Il n'a pas voulu nous faire admirer un homme ni mettre en relief sa fermeté, non plus qu'il n'a voulu créer un modèle pour ses concitoyens et leur donner une leçon. L'action, le fait est la seule préoccupation de l'épopée, comme elle fera plus tard, aux yeux des poètes dramatiques, le seul intérêt de la tragédie. C'est cette grande action qui a frappé Homère, et il a exprimé son impression sous la forme même où il l'a ressentie, par un récit de faits. De pensée psychologique, il serait puéril de lui en supposer.

Les esprits divers donnent à chaque chose leur propre forme. Les mêmes récits, qui ont fourni à Homère tout un poème, n'inspireraient à un esprit purement analytique et logique que cette froide maxime : L'habileté et la constance surmontent tous les dangers. Là où l'un ne verrait et ne penserait qu'une sentence de morale générale, le vieux poète a vu surtout les faits, comme un peintre y verrait des tableaux. Chacun exprime son impression comme elle se présente à son esprit. L'esprit analytique, habitué à ne voir partout que des rapports logiques, supprime les intermédiaires, néglige les faits, qui ne sont pour lui que des points de départ; c'est à peine s'il s'aperçoit qu'il les voit : les conséquences et les conclusions seules le frappent. Le poète ancien n'exprime pas l'idée générale et abstraite, parce qu'il n'y arrive pas. Il n'y a d'art ni d'un côté ni de l'autre; il n'y a que l'expression simple et naïve de ce que chacun d'eux a entendu dans le récit du même fait. L'un s'est arrêté à l'impression première, multiple, complexe et objective; l'autre glisse sur tout le détail et va d'abord à la généralisation de ses impressions. C'est ainsi que chacun se voit lui-même dans chaque objet et s'exprime par chaque jugement. Par conséquent, loin de s'étonner, comme on fait, de la diversité des opinions humaines, on devrait bien plutôt admirer que deux hommes qui pensent puissent être jamais du même avis sur une même question, car il faut pour cela qu'ils se trouvent au même point de leur développement intellectuel, c'est-à-dire que leur vie entière ait passé par toute une série d'impressions analogues.

La mythologie tout entière, avec toute sa poésie, n'exprime également que l'état des esprits qui la parlaient, car la mythologie n'est qu'un langage. Quand les anciens disaient : l'aurore aux doigts de rose ouvre les portes du ciel, ils ne songeaient pas plus à faire une élégance que quand nous disons : le jour va paraître. Ils disaient ce qu'ils croyaient voir et ne le pouvaient dire autrement que par une image. Ils disaient le soleil se lève, le soleil se couche, comme nous le disons encore, tout en sachant que l'expression n'est pas juste; mais pour eux, le soleil se levait vraiment le matin et se couchait le soir, comme eux-mêmes. Auparavant, ils disaient le soleil naît, le soleil meurt, se figurant très naturellement qu'un soleil nouveau renaissait chaque jour. D'autres, plus avisés, expliquaient qu'il refaisait la nuit en sens contraire la route parcourue pendant le jour, afin d'être le lendemain matin à son poste. Pour les Grecs, habitants d'une presqu'île, le soleil sort de la mer chaque matin et s'y replonge chaque soir. Toute idée de rapprochement éveille en eux l'idée de mariage, quand les mots qui désignent les objets sont de genre différent, et, de la meilleure foi du monde, ils font du soleil l'époux de la mer. La grammaire elle-même a conservé les traces de l'anthropomorphisme instinctif des premiers âges, et chaque mot, d'après le caractère des objets qu'il désigne, a conservé son sexe particulier.

Toute cette merveilleuse imagination, que nous prêtons si volontiers aux anciens, n'est qu'une illusion de notre propre ignorance des conditions psychologiques du développement intellectuel dans l'humanité. C'est nous qui, pour expliquer toutes ces formes de langage, si naturelles aux peuples enfants, faisons preuve d'une imagination dont la subtilité eût fort étonné ces poétiques sauvages. Le principe de la mythologie, c'est l'explication des phénomènes physiques par les lois propres à l'humanité; tout se réduit à l'anthropomorphisme physique et intellectuel. Etant connue la situation géographique d'un peuple ancien, et approximativement le degré de son développement intellectuel, on pourrait déduire à peu près tous les principes essentiels de sa mythologie, sans trop de chances d'erreur. C'est une question d'analyse et de logique, non de poésie.

Cette manière de construire la mythologie s'applique exactement à la poésie. Ce n'est aussi qu'un langage. Chez nous, dire que le soleil se plonge dans le sein de la mer, c'est une élégance soi-disant poétique, une locution banale où les mots ne gardent plus leur sens vrai, et qui n'est même plus une image; de même la pensée de faire une épopée est une pensée réfléchie; il s'agit d'envelopper d'une forme convenue une impression qu'on tâchera de faire naître en soi, ou de feindre plus ou moins habilement. C'est pourquoi il n'y a plus d'épopée.

Pour Homère, c'est tout autre chose. Il ne voit que ce qui se voit, il n'entend que ce qui s'entend, et l'imite le plus fidèlement qu'il peut. Il n'exprime qu'en imitant, et l'imitation du fait est exactement celle de son impression. Il n'y faut pas chercher autre chose. Sait-il même que c'est son impression propre qu'il va reproduire par cette imitation? Nullement. L'analyse psychologique n'est pas en lui assez avancée pour qu'il le puisse même soupçonner. Cette distinction n'est encore qu'en germe et très enveloppée dans Aristote. L'analyste par excellence de l'antiquité ne l'a pas vue clairement. Comment n'aurait-elle pas échappé à un génie aussi complexe que Homère, cinq siècles avant Aristote?

Il rencontre dans les légendes de son pays une histoire qui l'émeut. Croyez-vous qu'il songe à son émotion pour vous la communiquer? Qu'il se distingue de son impression, surtout qu'il distingue son impression de l'histoire qui la lui fait éprouver? Il ne distingue pas même de l'action les personnages. Cette impression, absolument complexe, n'est pour lui que l'occasion de remarquer cette légende, de la distinguer des autres; voilà jusqu'où va son analyse. Quant à son émotion, elle devient une des qualités de la légende. Ce n'est pas lui qui est ému, c'est la légende qui est émouvante. Au lieu de reconnaître en lui-même l'impression qu'elle a faite sur son âme, il transporte son impression, il infuse pour ainsi dire son âme à la légende, et son âme émue; c'est là qu'il la voit, qu'il la chante, qu'il la dépeint, mais comme un des éléments de cette histoire, comme un caractère de cette action. C'est alors qu'il se met à célébrer, c'est-à-dire à imiter, à raconter cette action à laquelle il s'est identifié; enfin il commence par transformer la légende en s'y ajoutant lui-même, sans le savoir, en l'animant de son âme même, et ensuite il croit simplement copier cette histoire dans ses souvenirs.

S'il était possible que, pour nous, des événements fussent grands sans être l'expression plus ou moins complexe et obscure d'une idée; qu'ils fussent intéressants pour l'homme sous la présence de l'homme, ou du moins de quelque être fait à son image, Homère et tous les poètes primitifs, préoccupés uniquement de spectacles et de faits, auraient raconté indifféremment des événements de ce genre aussi bien que des actions humaines.

Mais nous sommes ainsi faits, que, indépendamment de tout parti pris, de toute analyse, les événements sans nous n'ont pour nous aucun intérêt; et cette condition essentielle de l'intérêt, toujours et nécessairement observée par les poètes instinctifs, nous n'arrivons à la reconnaître et à en faire une règle qu'après l'avoir involontairement appliquée pendant bien des siècles. Dans l'épopée religieuse, en face du spectacle de tous les grands mouvements de la nature, il faut que l'homme fasse intervenir des hommes, qu'il taille à la mesure de sa terreur ou de son adoration, pour en faire des dieux. Cela même ne suffit pas longtemps; ces dieux, tout hommes qu'ils sont par quelques côtés, sont encore trop loin de nous. Il nous faut bientôt des actions où l'homme soit directement intéressé, comme agent ou comme victime. Voilà pourquoi l'épopée humaine succède à l'épopée religieuse.

§ V.

Ce que nous avons dit de la complexité de la poésie homérique est surtout vrai des personnages. Les personnages, dans Racine par exemple, sont toujours nettement définis; on peut en tracer les limites; ils n'ont pas cette complexité de la nature primitive, *ondoyante et diverse,* dont l'inconséquence, à première vue, semble être le vrai caractère. Ils sont toujours plus ou moins conçus comme un syllogisme; ce sont des études, non pas d'un homme, non pas d'un caractère, mais presque toujours d'une passion unique. Ces êtres, qu'il crée plus qu'il ne les anime, plus profonds en un sens que la réalité, mais plus étroits qu'elle, ne vivent pas de toute la vie de l'homme; ils n'existent qu'à un point de vue; ce sont des profils. Sans doute, il faudra toujours admirer la pénétration, la profondeur du génie de l'artiste. Si même le point de vue où il s'est placé se rencontre avec la nature ou la disposition présente de votre esprit, vous serez transporté, émerveillé. Mais si l'idée ou le sentiment qu'il exprime vous repousse, ne cherchez pas à l'envisager d'un autre côté; il n'y a pas d'autre côté. Ce que vous en voyez est tout ce qui en existe. Aussi, quand Racine prend un personnage à Homère, fait-il comme les traducteurs; au lieu d'une statue, il donne un trait, et ce n'est pas plus sa faute que celle des traducteurs; il ne faut s'en prendre qu'à l'analyse et à l'état présent de notre esprit.

Dans Homère, quelle différence! Ses personnages sont toujours vivants et toujours complets. Les circonstances changent, non pas eux. La reproduction des mêmes épithètes dans des circonstances complètement différentes tient à cette manière de concevoir le rôle de l'homme. Elles sont attachées au personnage, comme ses qualités mêmes. Hector embrassant son fils n'en est pas moins Hector le tueur d'hommes ou le magnanime Hector. Il ne se partage pas dans la pensée du poète en autant d'Hectors qu'il traversera de circonstances différentes. Cette division est un produit de l'analyse moderne. Pour Homère, Hector est toujours

Hector. Les faits et les situations seules changent et nous font voir le personnage par des côtés différents; mais lui, il reste toujours le même et toujours tout entier. Par le côté qui accidentellement est le plus en vue, nous devinons, nous voyons l'autre, comme dans la prairie de Paul Potter, notre œil involontairement prolonge les lignes interrompues, et plonge dans les plis de terrain qu'en réalité il ne peut apercevoir.

Ce fait est surtout frappant pour la figure d'Achille. Placé par le récit dans les situations les plus variées, emporté par les passions les plus violentes, on sent toujours l'unité de l'homme au milieu de cette diversité des événements. Cette identité complexe du personnage, toujours persistante, est une des choses les plus difficiles à comprendre pour nos esprits analytiques. C'est cependant un point très important. C'est l'application à la conception des personnages d'une loi que nous avons constatée dans l'écriture et dans le langage primitifs. Nous avons vu que dans le principe chaque mot dans la phrase garde sa forme complète, et ne se modifie, ne s'infléchit que quand les hommes arrivent à la notion de rapports. De même, l'écriture se compose d'une suite de figures complètes. Pour Homère, Achille est dans l'action comme le mot dans la phrase, avant l'inflexion. Sans doute, ses rapports avec l'action varient comme l'action elle-même, de même que ce mot invariable est nécessairement dans des rapports différents avec les termes différents dont on l'entoure successivement; mais au milieu de cette variété de rapports, l'un et l'autre restent en réalité invariables; c'est-à-dire qu'en somme ils varient pour nous, qui les soumettons à notre analyse, et qui considérons en eux surtout le rapport présent, plus qu'ils ne varient réellement pour le poète, qui les considère avec un esprit tout différent.

Nous savons que les anciens ne sont jamais arrivés à comprendre complètement les lois de la perspective. C'est une des raisons qui en font des sculpteurs avant tout. S'ils n'ont pas su ordonner les rapports visibles des objets dans leurs tableaux, combien moins ceux des personnages avec l'action dans leurs poèmes! Ce qui nous empêche d'en être frappés autant que dans leurs peintures, c'est que nous ne sommes guère plus avancés qu'eux à cet égard. Les lois de la perspective morale, si l'on peut l'appeler de ce nom, n'ont jamais été formulées d'une manière sérieuse. Elles ne le seront que quand, à force d'analyser l'âme humaine, nous serons arrivés à la pouvoir comprendre et représenter d'ensemble. Il est vraiment singulier qu'il faille un si long exercice de l'analyse, avant que la perception des rapports influe sensiblement sur notre manière de concevoir les objets. Il a fallu des milliers d'années d'un travail opiniâtre à l'être le plus intelligent du monde créé pour arriver à remplacer de parti pris les épithètes dites de nature par des épithètes appropriées aux émotions et aux impressions du moment. Et cependant cette modification, toute instinctive, il est vrai, est déjà commencée dans Homère, au moins dans l'Homère des Pisistratides !

Mais, pour transporter à ses héros la même expression, on peut dire qu'eux du moins sont toujours des personnages de nature, non de circonstances. Cette modification de l'analyse les a à peine atteints. Achille, violent, sauvage, emporté, sanguinaire, nous paraît à la fois plein de douceur, de patience, d'affection, de courage, de générosité, de bonté même ; il est tout entier dans chaque moment et dans chaque mouvement. Il est tout cela à la fois, quelles que soient celles de ses qualités qui se manifestent dans les circonstances différentes (1). Même dans ses plus violentes fureurs, quand il égorge Hector et qu'il maltraite si indignement son cadavre, alors qu'il semble abandonné à une seule passion, on retrouve encore Achille tout entier; ce furieux, c'est l'ami de Patrocle; sa fureur n'est que son affection sous une autre forme. C'est nous qui le divisons, non le poète. Mais la possibilité même de ces divisions, en raison de la complexité de caractère qu'elle suppose, est une des causes de la sympathie qu'il excite. S'il vous déplaît par sa fureur, vous l'aimez pour son amitié; vous lui pardonnez ses défauts en faveur de leur naïveté, en faveur surtout des qualités que vous préférez en lui. Avec l'habitude que nous a donnée l'analyse de ne voir à la fois qu'un point de vue des choses, nous nous reconstruisons un Achille par le côté où il nous plaît, et nous considérons le reste comme secondaire. Et cela nous est d'autant plus facile qu'il n'a pas de qualité vraiment dominante qui tranche absolument; il est comme un enfant. Chacune de ses passions est également violente au moment où elle est surexcitée, et chacune se rattache à toutes les autres. Cette égalité de violence établit à distance, dans le souvenir, une sorte de niveau. De la violence de ses invectives contre Agamemnon, de la vivacité de son affection pour Patrocle, de la férocité de sa vengeance, de sa bonté pour Priam, lequel de ces souvenirs domine et offusque les autres? Pour moi, je ne le sais, et dans l'harmonie que la distance établit entre tous les traits de cette figure, la plus violente pourtant qu'ait conçue le génie grec, je vois déjà quelque chose de cet équilibre de toutes les passions, qui sera l'idéal de ce peuple et celui de la sculpture.

---

(1) Il faut dire que notre mémoire est pour beaucoup dans cette manière d'apercevoir les personnages de l'épopée grecque. Nous sommes tellement familiarisés, par les habitudes de l'éducation, avec tous les traits successifs qui composent leur caractère, qu'ils se présentent au souvenir moins dans leurs manifestations individuelles, que transformés par une sorte de combinaison générale qui en fait pour nous un ensemble plus idéal que réel. La vérité, c'est que pour Homère le personnage n'a pas de caractère propre. Le caractère est dans les actes et dans les circonstances. C'est la série de toutes les circonstances qui se fond pour ainsi dire dans le souvenir en une impression générale, qui n'est que la résultante de toutes les impressions partielles. C'est cette impression générale qui pour nous fait le caractère du personnage. De là cette immobilité singulière des figures vues à distance, qui disparaît dès qu'on rentre dans le détail des faits, mais qui nous ressaisit inévitablement, si nous laissons entre deux lectures un intervalle de temps suffisant pour que la combinaison des impressions successives se produise.

Tout cela est singulier et semble contradictoire. Pourtant je suis convaincu que, pour quiconque étudiera sérieusement les personnages grecs, ce bizarre accord de la violence et du calme deviendra évident, non-seulement dans les épopées homériques, mais dans la poésie dramatique d'Eschyle et de Sophocle. Euripide seul fait exception. Pendant longtemps, je me suis demandé avec étonnement comment ces personnages si agités, si vivants, si passionnés parfois, pouvaient cependant conserver cet air de statues graves et sereines. Je trouvais là un phénomène inexplicable, sans pouvoir me soustraire à son évidence. J'avais beau demander le mot de cette énigme à tous les critiques qui passent pour avoir le mieux compris le génie grec. Je voyais que tous avaient eu plus ou moins l'instinct de la difficulté, sans qu'aucun en ait pris conscience et ait cherché le moyen de la résoudre. Tous également louaient les Grecs de la vie et du mouvement qu'ils ont su communiquer à leurs personnages, et tous en même temps célébraient cette sorte de majesté sereine que, par un privilége unique, ils leur ont conservée jusqu'au milieu des passions les plus emportées.

Rien de plus réel, en effet, si nous consultons nos impressions à la lecture des œuvres de la poésie grecque; reste à savoir d'où provient cette impression contradictoire. Je crois pouvoir le dire, et cette explication m'inspire d'autant plus de confiance qu'elle n'est que la confirmation des principes que nous avons reconnus jusqu'ici dans l'étude des poésies primitives.

§ VI.

Aristote, le génie le plus observateur de toute la Grèce, considère l'action comme la partie essentielle, ou pour mieux dire, comme le tout de l'épopée et de la tragédie. Les personnages mêmes, que le développement de la personnalité humaine nous a habitués à considérer comme ce qu'il y a de plus important dans le drame, sont par lui subordonnés à l'action. C'est l'action qui détermine le caractère du poème et celui des personnages. Ils n'en sont pour ainsi dire que des accessoires logiques; ils ne la constituent pas. Pour tout dire en un mot, par un renversement singulier pour nous, et qu'on n'a pas assez remarqué, ils en sont non les agents, mais les instruments, ou plutôt encore les effets. Cette conception, qui n'est nulle part formellement énoncée, est le fond de toute la théorie d'Aristote sur les arts. Est-elle particulière à Aristote? Non; elle est en parfait accord avec toutes les croyances grecques; elle en est la conséquence logique et nécessaire. Nous oublions toujours que les Grecs sont fatalistes, malgré les apparences contraires. Je ne veux pas parler seulement de cette fatalité qui tient à l'intervention perpétuelle des dieux dans les affaires de ce monde. Cette fatalité, fréquente dans le drame, n'est pas la véritable fatalité de l'épopée grecque. La fatalité, telle qu'elle est conçue à l'époque du vieux poète, telle qu'elle éclate dans toute l'Iliade, n'est autre chose que la nécessité même des événements. Elle ne dépend pas des dieux, mais des événements mêmes en qui elle réside. C'est de cette idée vague et obscure que l'on fera plus tard cette divinité inflexible, ce Fatum inexorable qui s'impose au ciel comme à la terre. De même que, dans la croyance antique, les choses ont leur caractère propre, qui n'est autre chose que notre propre impression transportée à l'objet, de même l'enchaînement accidentel des événements dans le temps est considéré comme une nécessité inhérente aux événements eux-mêmes. De même aussi que l'âme humaine, passive de sa nature, ne fait que refléter comme une glace les caractères effrayants ou réjouissants des objets, de même l'homme, placé au milieu des événements enchaînés les uns aux autres par leurs affinités propres, n'en peut être que l'instrument ou la victime. La cause est en dehors de lui; il ne saurait être agent. Par conséquent, ni la passion ni l'acte ne lui appartiennent. Il est pour ainsi dire réduit au rôle de spectateur des événements qui se produisent au-dessus et en dehors de lui, dont le choc peut le briser, mais contre lesquels il ne peut rien. Voilà en quoi consiste cette fatalité grecque dont tous les critiques ont eu le sentiment, mais qu'on n'a jamais pu expliquer, faute d'en placer la source là où elle est réellement. En s'entêtant à la placer dans l'intervention des dieux, on a donné beau jeu à ceux qui ont voulu la contester (1).

---

(1) C'est seulement bien longtemps après Homère, que l'idée de

Cette croyance à la fatalité des événements est le fond même de la poésie d'Homère et comme la forme de son esprit. Mais parfois elle se mêle d'un vague instinct de liberté qui en obscurcit la netteté. Par moments, il semble presque que ses héros soient maîtres de leur destinée, que les dieux puissent à leur gré changer le cours des choses. Cette obscure intuition d'une idée qui ne se manifestera réellement qu'un grand nombre de siècles après Homère suffit pour jeter quelque confusion sur le point de vue général dont il envisage l'histoire, mais non pas pour enlever à l'action son vrai caractère. C'est elle qui domine et qui asservit toutes les volontés. On conçoit dès lors quel doit être le rôle de ses personnages. Ils sont agités, mais ils ne s'agitent pas. Leurs mouvements en quelque sorte ne leur appartiennent pas, non plus que leurs sentiments et leurs passions. Tout cela tient à des causes étrangères. Ils ne sont que les échos du bruit qui se fait autour d'eux. C'est ainsi que s'explique cette impression contradictoire de mouvement et d'immobilité que laisse la lecture de ces poèmes, et surtout de l'Iliade. C'est l'action qui s'agite, qui est vivante. Le personnage, pour ainsi dire noyé au milieu de ses flots mou-

---

causalité, en s'accusant, en se précisant, et grâce aussi à l'anthropomorphisme croissant, rapportera à la volonté des dieux la fatalité jusqu'alors vaguement comprise dans la série même des événements. Toute cette question, très importante dans l'histoire des développements de l'intelligence humaine, n'a jamais été étudiée d'une façon vraiment philosophique.

vants, tourne avec eux, sans que la cause de ses mouvements soit en lui-même. Il n'a que l'apparence de la vie. C'est nous qui la lui prêtons, grâce à l'habitude que nous avons d'attribuer à l'âme humaine l'initiative de ses actes et de ses passions. Comme toujours, nous transformons le passé à l'image du présent et nous imposons aux intelligences antiques les conceptions qui sont devenues la règle des nôtres.

CHAPITRE IV.

HOMÈRE.

I. Effet de la lecture des poèmes d'Homère. — Progression de l'émotion. — II. Examen de quelques passages d'Homère. — Descriptions de la nature. — Palais et jardin d'Alcinoos. — Circé. — III. Grotte de Calypso. — Absence de tout caractère moral dans les descriptions. — Transformations que nous leur faisons subir. — IV. Fidélité de l'imitation. — Ce que nous y ajoutons. — Achille. — Ulysse. — Grandeur physique des dieux. — V. Absence de sentiments moraux. — Remords d'Hélène. — Hector et Pâris. — VI. Adieux d'Hector et d'Andromaque. — Caractères des sentiments instinctifs. — Etat de la veuve et de l'orphelin. — Egoïsme d'Andromaque. — VII. Erreur des critiques sur l'antiquité. — Contradictions de leurs éloges et de leurs reproches. — Hector sacrifié à la vanité nationale des Grecs. — Achille sacrifié à la gloire d'Hector. — VIII. De l'émotion poétique. — Quels sont les passages d'Homère qui ont baissé. — Inégalités d'Homère tenant à une erreur d'appréciation.

§ I.

Il est bien loin de ma pensée de déprécier systématiquement l'antiquité au profit de la poésie moderne. Cette méthode, qui consiste à opposer aux défauts des uns les qualités des autres, à établir les parallèles par les oppositions en dissimulant les ressemblances, et sans jamais permettre aux rivaux de lutter à armes égales, n'est que la méthode du dénigrement ou du panégyrique. C'est un mensonge de ne montrer que la moitié de la vérité tout aussi bien que d'en changer les traits, et un mensonge souvent aggravé par un calcul hypocrite qui s'efforce de cumuler les bénéfices de la sincérité avec les avantages de la fausseté. Ces artifices, aussi condamnables dans la critique que dans la conduite, ont d'ailleurs l'inconvénient de ne persuader que les gens d'avance convaincus. J'accepte donc tous les arrêts de la critique à l'égard de l'antiquité; je ne discute aucun de ses éloges, aucune de ses admirations. Plus l'enthousiasme contemporain exaltera la poésie ancienne, plus il me sera facile de prouver que nous sommes au-dessus d'elle.

Il semble que tout soit dit sur Homère, et que l'admiration de tant de siècles doive en avoir épuisé l'expression. Cependant il ne se passe pas d'année qu'on n'en publie quelque traduction, commentaire ou éloge nouveau; et malgré les efforts et l'éloquence de la critique admiratrice, il reste impossible de lire l'Iliade et l'Odyssée sans trouver bien froid l'enthousiasme des commentateurs. Ce poète si naïf et si simple, qu'on croit comprendre à la première lecture, que les moins intelligents ne peuvent lire sans être émus, échappe par son immensité à l'intelligence qui prétend l'embrasser. Il semble qu'il s'élève avec les efforts qu'on fait pour l'atteindre; plus on creuse, plus on le trouve profond, et les émotions que cette lecture soulève en nous deviennent sans limites, aussitôt qu'on veut les déterminer. Ce sont de ces impressions qui ne se peuvent définir et sur lesquelles l'intelligence n'a pas de prise, quelque chose comme ces sentiments instinctifs qui unissent la mère à l'enfant, qui commandent à l'âme et échappent à la conscience, source inépuisable d'émotions, cachée au fond du cœur, qu'un mot, qu'un cri fait jaillir, et que nul regard n'a pu sonder. Dès qu'on ouvre Homère, on se sent transporté dans ce monde de l'instinct. On tombe sous un charme semblable à celui qui, à la vue des petits enfants, nous prédispose à tous les attendrissements et qui gonfle le cœur d'une vague émotion, toujours près de se trahir. C'est que en effet dans les poèmes homériques, ce n'est pas vraiment telle ou telle scène qui nous émeut, c'est le ton général, en quelque sorte l'air qu'on y respire et qui nous enivre. Si tel passage nous saisit plus fortement que les autres, ce n'est pas nécessairement qu'il soit supérieur au reste; c'est que l'émotion accumulée finit par avoir besoin d'éclater, et elle éclate ici ou là, plus ou moins vite, suivant que la sensibilité se trouve plus ou moins facile à exciter. C'est la dernière goutte qui fait déborder le vase plus ou moins tôt, selon qu'il s'est plus ou moins vite rempli.

Aussi y a-t-il dans ces deux poèmes bien peu de passages qui n'aient été pour quelqu'un l'occasion d'une de ces exaltations de cœur, que soulève l'admiration de tout ce qui est beau. Quelques critiques, pour expliquer comment les peintres de l'école vénitienne avaient pu acquérir ce coloris qui est leur privilége, ont prétendu qu'ils commençaient par étendre sur leurs toiles une couche uniforme d'un enduit brillant, sur lequel ils disposaient ensuite leurs couleurs. Sans croire que ce premier enduit suffise à produire par transparence le coloris qu'on admire, on peut croire cependant qu'il y contribue. Il y a quelque chose de semblable dans Homère, comme un fond lumineux sur lequel se détachent vivement les objets, une sorte d'émotion générale et contenue, que la moindre émotion particulière, en s'y ajoutant, suffit à faire déborder.

Aussi, quand on les a lus, ces poèmes laissent-ils dans la mémoire, avec je ne sais quel parfum de grâce et de vérité, un charme éblouissant de lumière et de grandeur. C'est comme le retentissèment de toutes les impressions successives qu'on a éprouvées pendant cette lecture, un écho vague, indéterminé, qui réunit en une émotion unique toutes les émotions accumulées, et qui persiste dans l'âme au delà même du souvenir des scènes et des traits particuliers, qui, en nous les révélant, semblent leur avoir donné naissance.

Quand plus tard on les relit, cette impression persistante ajoute à la lecture nouvelle une puissance merveilleuse, parce que, grâce à la première, l'âme se trouve portée à une plus grande hauteur et prédisposée à l'exaltation poétique. Même en repassant par toute la série des impressions précédemment éprouvées, elle les retrouve élevées en quelque sorte à un diapason supérieur. Et plus on les éprouve, moins on les épuise. Car chaque lecture successive amasse au fond de l'âme une somme toujours plus considérable d'émotions, qui à leur tour se mêlent et se combinent en une nouvelle émotion unique, profonde, complexe, qui n'est pas seulement la somme des émotions ajoutées les unes aux autres, mais qui a son caractère spécial, sa réalité propre, comme les amalgames en chimie.

Ce n'est autre chose qu'un développement de notre sensibilité poétique, d'autant plus excitable qu'elle est plus souvent excitée. C'est ce développement intime qui explique cette émotion sans cesse croissante, qui semble servir de point de départ aux émotions de chaque lecture nouvelle. Voilà pourquoi il est impossible de préciser comme d'épuiser l'admiration qu'inspirent les poèmes homériques; pourquoi les extraits et les citations de l'Iliade et de l'Odyssée perdent une partie de leur caractère et de leur sens pour quiconque ne peut par la pensée les rétablir dans l'ensemble du poème, et élever son âme par le souvenir au degré où l'aurait portée la lecture même du poète. C'est ainsi que chaque siècle et chaque homme, sans cesse grandissant, élève à la mesure de son progrès les objets de son admiration, et reporte son Homère au-dessus de l'Homère des jours précédents. A force de trouver dans les mêmes poèmes un poète toujours nouveau, toujours plus grand, nous prenons en dédain l'enthousiasme des critiques d'autrefois, que nous trouvons si froid, si peu ému, quand nous le comparons à nos propres émotions. Notre sensibilité, parvenue à ce degré d'exaltation, s'émeut pour ainsi dire d'elle-même, s'enivre de ses souvenirs, et croit découvrir dans ces chants je ne sais quels rapports, quelles nuances secrètes et indéfinissables qui ne sont pour les esprits plus froids que des subtilités ou des rêveries.

Tout le monde connaît les vers de Lebrun :

Trois mille ans ont passé sur la cendre d'Homère,
Et depuis trois mille ans Homère respecté
Est jeune encor de gloire et d'immortalité.

Le ton en est fier et la forme solennelle. Cependant ces vers, qui suffisaient naguère à exprimer la pensée contemporaine à propos d'Homère, ne suffisent plus maintenant. Est-ce assez dire qu'il est respecté? Est-il seulement resté jeune de gloire et d'immortalité? Nous ne respectons pas Homère, nous l'admirons, et nous l'admirons certainement plus que ses contemporains, plus que les critiques de la Grèce et de Rome, plus que nos pères. Chaque siècle ajoute à l'enthousiasme qu'il inspire; chaque jour le fait plus immortel. Par un privilége unique, chacun croit trouver en lui la réalisation de l'idéal qu'il se fait de la poésie.

A quoi tient cette admiration croissante qu'il serait absurde de nier? Suffit-il de la constater pour prouver le mérite du poète? Pas plus que le fanatisme d'un dévot ne prouve l'excellence de sa religion. Après la question de fait, il reste la question de cause. Il s'agit de voir si la raison de notre admiration est dans le poème ou dans le lecteur, si elle se fonde sur le mérite réel de l'œuvre ou sur notre propre illusion. C'est ce que je veux essayer maintenant d'éclaircir en examinant de plus près les principaux passages de l'Iliade et de l'Odyssée. Je veux tenter de prouver que quand nous entreprenons de juger la poésie d'Homère, nous faisons comme pour la sculpture de Phidias; nous commençons toujours par la dépouiller de ses vrais caractères, pour lui imposer ceux de notre propre esprit, nous substituons aux impressions et aux sentiments du poète nos impressions et nos sentiments; nous commençons, avant de le juger, par l'élever pour ainsi dire à l'idéal; d'où résultent nécessairement de graves erreurs, soit dans les éloges, soit dans les critiques que nous en faisons. L'examen de quelques scènes nous fournira la preuve de cette constante substitution du lecteur au poète, et nous permettra, en marquant nettement la différence de l'un à l'autre, de déterminer exactement la supériorité du sentiment poétique des modernes sur celui des anciens, et par conséquent le progrès intellectuel accompli de l'une à l'autre époque.

§ II.

Il n'y a guère dans l'antiquité de descriptions plus célèbres que celles du palais et des jardins d'Alcinoos. Ces tableaux sont vraiment d'une magnificence orientale. Les merveilles de la nature et d'un éternel printemps s'y joignent à celles d'une industrie surhumaine. La haute demeure du roi des Phéaciens brille d'une splendeur égale à celle du soleil et de la lune. Les murs en sont de cuivre, la porte d'or. Des montants d'argent la supportent sur un seuil de cuivre, et sont eux-mêmes surmontés d'une traverse d'argent. L'anneau qui sert à ouvrir la porte est en or. Des deux côtés de l'entrée sont des chiens d'or et d'argent, immortels, que Vulcain a faits tout exprès pour la garder. A l'intérieur, des siéges sont rangés le long des murailles et des tapis d'un moelleux tissu sont étendus sur le sol. Là sont assis les chefs des Phéaciens, buvant et mangeant, et leurs banquets ne cessent jamais. Sur des piédestaux sont dressées des statues d'or, qui tiennent dans leurs mains des torches ardentes pour éclairer pendant la nuit les convives. Dans cette demeure habitent cinquante servantes. Les unes broient sur la pierre le jaune froment; d'autres tissent la toile, ou assises, tournent les fuseaux qui s'agitent comme les feuilles des grands peupliers. Une huile grasse dégoutte de la toile qu'elles tissent. Autant les Phéaciens l'emportent sur les autres hommes dans la science de conduire les vaisseaux rapides sur la mer, autant leurs femmes sont habiles à tisser la toile. A elles plus qu'à toutes les autres femmes, Minerve a donné l'habileté et l'art de faire des ouvrages magnifiques. — Près de la maison s'étend un jardin de quatre arpents, fermé de tout côté d'une barrière. Là croissent des arbres élevés et verdoyants, des poiriers, des grenadiers, des pommiers aux fruits éclatants, des figuiers chargés de figues savoureuses et des oliviers au vert feuillage. Jamais ces arbres ne se lassent de produire, ni l'hiver ni l'été. Leur fécondité est éternelle, car là, jamais le zéphyr ne cesse de souffler. Il fait croître les fruits des uns pendant qu'il fait mûrir ceux des autres. Quand les fruits d'un poirier ont été recueillis, un autre poirier fournit une récolte nouvelle, et ainsi toujours la pomme succède à la pomme, le raisin au raisin et la figue à la figue. Là aussi est une vigne féconde en vendanges. Pendant qu'ici le soleil échauffe le sol, là les raisins sont mûrs et l'on vendange; à côté, la vendange est déjà faite et l'on presse les raisins; plus loin, la vigne commence à fleurir, tandis que, d'un autre côté, les grappes commencent à mûrir. A l'extrémité de l'enclos sont des carrés plantés de légumes de toute espèce. Dans ce jardin sont deux sources; les eaux de l'une courent en circuits nombreux à travers tout l'enclos; celles de l'autre coulent sous le seuil de la porte d'entrée et servent aux besoins de la maison.

Dans la description du palais, nous trouvons cette admiration naïve des peuples primitifs pour la richesse et pour tout ce qui brille. Rien ne leur paraît plus beau que l'or et l'argent, à cause de leur éclat, et aussi parce qu'ils sont le signe de la richesse. C'est là ce qui éblouit les yeux d'Homère et ce qui ravit son admiration. Ce qu'il remarque dans ces portes, dans ces chiens, dans ces statues qui portent des torches, ce n'est pas l'art qui les a créées, c'est le métal dont elles sont faites. Il n'a garde cependant d'oublier leurs services. Ces chiens gardent l'entrée de la maison; ces statues éclairent la nuit les convives. Au milieu de toutes ces merveilles de la richesse d'Alcinoos, il nous montre des hommes assis, mangeant et buvant, devant des viandes et des vins qui ne s'épuisent jamais. Ce détail est caractéristique et parfaitement conforme aux préoccupations de cet âge. C'est là l'idéal qu'on se fait alors du bonheur, et les descriptions de ce genre sont fréquentes dans Homère. Il faut remarquer aussi le soin avec lequel il compte les esclaves d'Alcinoos et la description de leurs travaux. Cela fait ressortir d'autant plus cette admiration de la richesse, qui éclate à chaque mot. La supériorité de la fortune ou de la force, habituellement unies à une époque où le droit du plus fort équivaut à tous les droits, voilà ce qu'envie le poète et ce qu'il célèbre; car c'est là ce qui donne le bonheur, en donnant avec l'abondance le droit de mépriser les pauvres et de faire envie aux moins riches. Cette sorte de poésie homérique est assez fidèlement conservée de nos jours dans les campagnes. Le paysan s'estime parce qu'il possède, hait le riche et méprise le pauvre.

Cette adoration de la richesse et de la puissance qu'elle suppose, si ordinaire chez ce peuple famélique, « à la taille de guêpes, » cette sensualité et cette joie de l'abondance n'est pas moins évidente dans la description du jardin. Ce ne sont pas les beautés de la nature qui le touchent, c'est sa fécondité. Si son imagination conçoit un printemps éternel, c'est parce qu'il est la condition d'une éternelle abondance et d'une fertilité éternelle. Ces sentiments sont parfaitement naturels, et il est bien loin de ma pensée d'en faire un crime à Homère. C'est ainsi que sentent les peuples enfants, et si les anciens ont tant célébré ces descriptions, c'est qu'elles répondaient complètement à ce qu'ils comprenaient eux-mêmes de l'art et de la nature. Mais les modernes y ont vu bien autre chose, et c'est cette erreur que je voudrais expliquer et dissiper, parce qu'elle entraîne la négation du progrès. Ils se sont figuré la demeure d'Alcinoos comme une sorte de Louvre, sans songer que ce qu'on admirait du temps d'Homère nous paraîtrait sans doute maintenant plus semblable à une grange qu'à un palais. Il est facile de voir par la description même, que la maison d'Alcinoos se compose d'une grande salle en forme de carré allongé, précédée d'une sorte de vestibule, et dans laquelle sont pêle-mêle les maîtres et les esclaves pour manger, dormir et travailler. Les troupeaux y sont aussi le plus souvent, mais il n'en est pas question cette fois, sans doute par oubli.

Il en est du reste comme de l'architecture. Nous nous faisons intérieurement des traductions imaginaires des épithètes que prodigue la naïve admiration du poète, et comme ses descriptions sont presque toujours fort générales, vagues et indécises, rien ne gêne nos rêves, et nous pouvons nous construire à loisir de vrais palais pour justifier notre propre admiration. De même, en lisant la description de ces jardins où règne un printemps éternel, nous sentons en nous comme un souvenir de cet épanouissement du corps et de l'âme que le printemps amène avec lui, et cette joie intime et délicieuse de se sentir renaître dans un air plus chaud, plus doux, plus pénétrant. Il semble qu'on respire plus à l'aise et que la vie tout entière se renouvelle et se précipite, que le cœur même fleurisse et s'étende. Seulement nous oublions que ces impressions, fort naturelles dans les contrées où le froid dure huit mois, sont beaucoup moins probables dans des pays que l'hiver effleure à peine. Nous admirons cette verdure qui ne se ternit jamais, ces fruits dont les couleurs éclatantes percent à travers le feuillage, la fraîcheur et le murmure rêveur de ces eaux qui serpentent çà et là dans le jardin. Nous éprouvons enfin toutes les impressions diverses qui se relient dans notre souvenir aux idées de printemps, de verdure, de ruisseau, de jardin, de vendange, et nous les ajoutons involontairement à la description d'Homère, sans nous demander si Homère pouvait avoir songé à tout cela. C'est qu'en effet tout cela même ne se précise pas non plus dans notre pensée, mais notre sensibilité excitée, multipliée par toutes les impressions profondes ou délicates, qu'elle doit au développement postérieur de l'intelligence, élève naturellement à son niveau les descriptions, c'est-à-dire les impressions du poète ancien, et le transforme, sans y penser, en un poète moderne. Il est évident pourtant que Homère en est bien loin. Il suffit pour le reconnaître de réfléchir un instant, de bien peser le sens et de préciser la limite de ses expressions.

Cette naïve admiration pour tout ce qui tient à la richesse, au bien-être, me paraît encore plus frappante dans le passage suivant. Ulysse, abordant à l'île de Circé, envoie plusieurs de ses compagnons à la découverte. Arrivés auprès de la grotte de Circé, qu'ombragent de grands arbres, ils s'arrêtent et écoutent. « Circé, à l'intérieur chantait d'une belle voix et tissait une toile immense, divine ; tant sont fins, délicats et admirables les ouvrages des déesses. » Ce ne sont ni les grands arbres, ni la belle voix de la déesse qui les charment ; c'est cette grande toile si fine, si délicate, immortelle comme les dieux, et dont les déesses ont le privilége. Les vers grecs sont d'une charmante naïveté par l'accumulation peu ordinaire des adjectifs. L'enthousiasme d'Homère n'a pu se satisfaire qu'en entassant cinq épithètes dans deux vers, et quelles épithètes ! Il n'en a pas de plus fortes pour peindre Jupiter, le roi des dieux. Nous aurions pu faire la même remarque à propos de la description précédente. La seule épithète formellement admirative s'y rapporte également aux toiles magnifiques que savent tisser les femmes des Phéaciens. L'art n'est encore que l'industrie, comme les sentiments ne sont guère que des sensations, et les idées, des jugements concrets.

Dans bien des cas, les descriptions moins complètes que celles-ci laissent un plus libre champ à notre imagination. Les préoccupations matérielles ne s'y manifestent pas toujours aussi formellement, et nous en abusons pour y introduire les nôtres. Le poète n'a pas toujours l'occasion de faire éclater son amour pour la toile fine, ni de nous heurter à des hommes qui mangent et qui boivent sans jamais finir de boire et de manger. La plupart du temps cependant, sans être aussi violemment ramenés à la réalité, nous pouvons, avec de l'attention, trouver quelque trait qui décèle la vraie pensée du poète. Mais il faut la chercher, et parfois même la peinture se borne si strictement aux traits les plus généraux que l'illusion du lecteur est presque inévitable.

§ III.

Mercure, envoyé par Jupiter pour donner à Calypso l'ordre de laisser partir Ulysse, arrive à l'île d'Ogygie et se dirige vers la grotte qu'habite la nymphe à la belle chevelure. Un grand feu brillait dans le foyer; au loin se répandait dans l'île l'odeur des troncs de cèdres et de pins qui brûlaient. A l'intérieur chantait la déesse d'une voix harmonieuse. Elle tissait une toile et faisait courir entre les fils une navette d'or. Des arbres verdoyants enveloppaient la grotte de leur ombrage; là croissaient l'aulne, le peuplier et le cyprès odorant, dont le feuillage abritait des oiseaux aux grandes ailes, des éperviers et des corneilles de mer, qui vivent au milieu des vagues. Là aussi étendait ses bras autour de la grotte profonde une jeune vigne chargée de grappes jaunissantes. Du pied du rocher coulaient quatre sources aux blanches eaux, qui d'abord rapprochées se séparaient dans des directions différentes.

Autour fleurissaient de moelleuses prairies de violettes et d'ache.

Comme dans toutes les descriptions d'Homère, il n'y a là que des faits et des objets. Quelles sont les réelles impressions du poète? Il n'est pas facile de les déterminer. Elles ne sont pas exprimées, et naturellement nous lui supposons celles que nous éprouverions en face du même spectacle. C'est ce qui, pour nous, fait le charme de ce tableau. Mais il est facile de comprendre que ce charme diffère pour chacun suivant que le sens poétique est plus ou moins développé, et selon que la nature ou la disposition de notre esprit nous porte à saisir de préférence dans ces sortes de tableaux le côté gracieux, riant ou mélancolique. Admettrons-nous que telles ont été les impressions d'Homère? Nous pourrions le croire s'il ne nous restait rien de l'antiquité qui marquât plus précisément la manière dont elle comprenait la nature. Or, nous sommes amenés par le raisonnement à reconnaître que cette forme de la sensibilité, qui est la nôtre, suppose un développement intellectuel plus avancé qu'il n'est possible au temps d'Homère; cette délicatesse serait inconciliable avec la grossièreté de leur sentiment moral et religieux. De plus, l'examen de toutes les descriptions de cette époque nous apprend que l'aspect grandiose des montagnes et des rochers, la variété des points de vue, cette mystérieuse et mélancolique émotion qui nous saisit en face des beautés naturelles, tout cela leur échappe. Ils ne connaissent pas ce que nous appelons le sentiment de la nature, quoiqu'il soit convenu de le leur attribuer (1). Quand l'impression du poète se trahit, cette impression se rapporte toujours, non à un sentiment, mais à une sensation plus ou moins physique. D'un autre côté, il n'est pas possible d'admettre que cette description ne soit qu'un simple compte-rendu du spectacle qui est sous les yeux du poète, car il ne le décrirait pas, s'il n'y attachait un intérêt quelconque. D'ailleurs, lui-même ajoute ces mots : Un immortel même en venant dans ce lieu ne pourrait le voir sans plaisir et sans être réjoui. Il n'y voit donc pas simplement des arbres, de l'eau, des prairies, mais ces arbres et ces ruisseaux produisent sur lui une impression agréable qu'il faut tâcher de déterminer.

---

(1) On répète que les anciens sentent mieux que nous les beautés de la nature parce qu'ils vivent au milieu d'elles. Cet argument prouve juste le contraire de ce qu'on veut démontrer. Causez avec un paysan ; il vous parlera de ses champs, de ses moissons, de ses bêtes. Croyez-vous qu'il sente le charme poétique de la campagne ? Il sentirait plutôt celui de la ville précisément parce qu'il la connaît moins. Rien n'est plus vrai que le mot de Tacite : *Omne ignotum pro magnifico est*. Le Grec vivant au milieu de la campagne en remplit également ses discours, mais il ne l'aime pas. Un paysan qui n'aura jamais quitté son village ne fera jamais une idylle. Il faut que le village se poétise par l'éloignement, par le souvenir, par la comparaison du passé, toujours plus beau, avec les misères présentes de la ville. Si les auteurs de la Mare au diable, de François le Champi, de la petite Fadette, de la Mionette n'avaient jamais habité que la campagne, nous n'aurions pas tous ces petits chefs-d'œuvre de grâce et de poésie villageoise, bien supérieurs à tout ce que les anciens ont décrit de la nature. Je n'y connais rien qui puisse même de loin être comparé au tableau de Germain labourant son champ. Virgile même, admirable par cet amour de la campagne qui distingue si vivement les Géorgiques de toutes les œuvres des poètes antiques, n'atteint pas à cette profondeur de sentiment.

Les Grecs, ainsi que tous les peuples des pays chauds, ne conçoivent pas de demeures plus agréables que celles où l'on peut jouir d'une éternelle fraîcheur, couché sous des ombrages épais, près de sources limpides, à l'abri des rayons brûlants du sôleil. C'est ainsi qu'ils se représentent les champs élysées. Ce caractère est celui de toutes leurs descriptions idéales de la nature. La vallée de Tempé doit à sa fraîcheur sa célébrité. Horace aussi ne demande à la campagne que cette sensation de fraîcheur à laquelle le climat rendait les Romains aussi sensibles que les Grecs. Il aime les ombrages et les sources d'eau vive, non pour y rêver, mais pour y dormir ou pour y faire rafraîchir le Falerne. Théocrite, Virgile surtout, sont les premiers qui comprennent autrement la poésie des champs. Encore sont-ils bien plus près d'Homère que de nous. Ce que nous connaissons des descriptions de la nature chez les poètes des contrées méridionales, de l'Inde par exemple et de l'Arabie, a toujours le même caractère. La sensation physique domine et absorbe tout le reste.

Par conséquent, je ne crois pas calomnier Homère en disant que cette description si pleine de verdure, d'ombre et de fraîcheur n'a pour lui que le charme qu'elle aurait encore pour les habitants des pays brûlés par le soleil, celui de ce bien-être physique que nous comprenons fort bien lorsque, dans les plus chaudes journées de l'été, nous pouvons nous reposer sous de frais ombrages, mais dont le souvenir pour nous s'efface vite parce que l'état présent de notre esprit nous dispose à des impressions en quelque sorte plus intellectuelles, et que d'ailleurs, grâce à notre climat et aux précautions que nous savons prendre, nous avons moins souvent à souffrir de la chaleur.

§ IV.

L'Iliade et l'Odyssée tout entières ne sont que des applications prolongées de cette méthode descriptive. Le poète met devant nos yeux ce qui l'intéresse lui-même, mais jamais il n'impose à notre émotion ni la mesure ni le caractère de la sienne. Il nous place en face des objets et des événements, le reste nous regarde. C'est à nous à être émus, si nous sommes sensibles; aussi cette émotion n'a-t-elle d'autre limite que celle de notre sensibilité même.

Il n'a pas d'autre procédé pour peindre les sentiments et les caractères de ses personnages. Il les fait agir; nous jugeons. Achille veut tuer Agamemnon et l'accable d'injures. La violence de ses menaces et de ses insultes nous donne la mesure de sa colère. Quand il s'enferme dans sa tente, renonçant à la gloire qu'il est venue chercher au prix de la mort assurée, nous comprenons que son ressentiment sera inexorable. Son affection pour Patrocle éclate non pas seulement par les pleurs qu'il verse sur son cadavre, par les honneurs qu'il lui rend, par la terrible vengeance qu'il tire de sa mort, mais nous songeons que cette amitié seule a triomphé de son ressentiment, plus puissant sur son cœur que l'amour de la gloire, déjà si puissant. Tout cela nous émeut vivement, bien plus vivement que Homère lui-même, qui a pris la légende telle qu'elle s'offrait, avec toute la série des actes qu'elle raconte, et qui n'a pas songé à faire ces comparaisons. A dire vrai, elles n'ont rien de réel que dans notre imagination. Nous oublions qu'Achille, plus encore que les autres personnages de l'Iliade, n'est qu'un grand enfant boudeur et violent, et, malgré son entêtement, plus soumis que tout autre à l'influence et à la mobilité des événements. Il sacrifie sa vie à sa gloire, sa gloire à sa colère, sa colère à son amitié; mais cette gradation que nous nous plaisons à établir est un fait de hasard, dont Achille n'a aucune conscience non plus qu'Homère. De plus, nous ne croyons plus, comme toute l'antiquité, que les actions de l'homme lui soient étrangères. N'obéissant qu'à des instincts irréfléchis, les anciens pouvaient ne voir partout que la fatalité des choses ou l'intervention des dieux. Le calcul et la réflexion qui président à tous nos actes ne nous permettent plus de croire que nous ne soyons que des instruments, et nous révèlent trop clairement notre liberté pour que nous puissions même, sans un effort d'attention, comprendre que l'antiquité ait pu l'ignorer. Aussi oublions-nous sans cesse que toutes ces actions dont nous composons le caractère des personnages homériques ne sont que les effets d'une sorte de fatalité inhérente aux événements eux-mêmes, et dont les dieux, avec toute leur puissance, ne font le plus souvent que subir la nécessité.

Quand nous voyons Achille accueillir le vieux Priam, remplir à son égard tous les devoirs de l'hospitalité antique et lui rendre le corps de son fils, nous louons, nous admirons cette générosité d'un ennemi. Achille nous paraît aussi bon qu'il était féroce un instant auparavant, et nous savons gré au poète de l'émotion morale que nous inspire cette scène attendrissante. Mais Homère y a-t-il songé? a-t-il vraiment voulu élever son héros à nos yeux en nous faisant voir en lui ces vertus morales que nous nous plaisons à y trouver? Il n'en est rien, et c'est nous qui le lui prêtons. Il suffit pour s'en convaincre de relire le vingt-quatrième chant de l'Iliade.

Il s'ouvre par une longue discussion des dieux sur la question de savoir s'ils permettront que le cadavre d'Hector reste sans sépulture. Tous veulent que Mercure l'aille ravir à Achille. Junon, seule avec Minerve et Neptune, s'y oppose par haine contre les Troyens. Le deuxième jour, Apollon réclame violemment en faveur d'Hector. Il rappelle que jamais le fils de Priam n'a laissé les autels sans victimes, et reproche vivement aux trois divinités ennemies de « vouloir favoriser l'injuste colère du féroce Achille, aussi insensible à la pitié que les animaux sauvages qui déchirent les troupeaux. Sa fureur a perdu toute mesure... qu'il prenne garde, malgré sa force, que les dieux ne s'irritent à leur tour. » Jupiter tranche le débat en faisant appeler Thétis, et lui ordonne d'aller dire à son fils que les dieux voulaient faire enlever le cadavre d'Hector par Mercure, mais que Jupiter a voulu laisser à Achille la gloire de montrer son respect pour les ordres de sa mère. D'un autre côté, Iris, envoyée par Jupiter, commande à Priam de porter à Achille des présents qui calment sa colère, lui promettant qu'il n'aura à craindre aucun danger, et que la protection des dieux lui assurera de la part de son ennemi un accueil bienveillant. Cependant Thétis se rend auprès de son fils, lui rapporte que tous les dieux et Jupiter plus que tous les autres sont irrités de voir que sa fureur retienne le cadavre d'Hector et refuse de le laisser racheter. « Qu'il craigne la puissance du maître des dieux et rende à Priam le corps de son fils. » Achille n'ose braver la vengeance du roi de l'Olympe; il se soumet à sa volonté formellement énoncée; voilà à quoi se réduit sa bonté. C'est cependant cette bonté imaginaire qui nous touche, parce que, ne concevant plus les rapports directs des dieux avec les hommes, nous les considérons comme des fictions poétiques et ne voulons voir que la seconde partie de la scène, où nous nous retrouvons nous-mêmes. Mais pour Homère la première est tout aussi sérieuse que la seconde, plus sérieuse même, car elle est la cause et l'explication de la seconde.

Que devient alors le caractère moral que nous aimons à y trouver?

De même, quand nous admirons l'invincible courage d'Ulysse luttant contre la tempête, nous oublions bien vite qu'il a autour du corps le voile de Leucothée, qui le soutient au-dessus des vagues, et que la déesse lui a ordonné de rejeter dans la mer, quand il sera arrivé au rivage. Il est donc sûr de ne pas périr. Mais nous écartons toutes ces circonstances merveilleuses, qui sont en dehors de nos idées, pour nous attacher à l'homme seul, devenu l'unique objet de notre intérêt. Nous supprimons du poème ce qui ne nous touche pas, et qui gênerait notre émotion. Homère cependant, en faisant intervenir les dieux, pensait-il imaginer des fictions, et faire du merveilleux ?

Dans un autre ordre d'idées, nous retrouvons la même illusion. Quand Homère dit que Jupiter d'un signe de tête fait trembler l'Olympe, nous voyons là une grande idée rendue par une image grandiose. Nous en faisons une sorte de métaphore qui nous transporte d'une peinture toute matérielle à l'idée toute intellectuelle que nous nous faisons de la puissance divine. Or, pour Homère, il n'y a pas là d'autre idée que l'image elle-même, car pour lui la puissance des dieux est toute physique. Ils agissent à la manière des hommes ; il leur faut des instruments et des agents. Ils peuvent plus que les mortels, mais leur pouvoir ne s'exerce pas autrement. Cette idée de la volonté s'accomplissant par sa puissance propre est complètement inconnue à Homère. Les dieux ne peuvent pas plus que nous se passer de leurs bras et de leurs jambes ; seulement ils s'en servent plus habilement. Ils ne peuvent nulle part manifester leur action sans y aller eux-mêmes ou y envoyer quelqu'un. Quand Jupiter a le dos tourné ou qu'il dort, Junon et Minerve ne se gênent pas pour contrecarrer ses desseins.

Cependant Jupiter est le plus fort et le plus grand de tous les dieux. Il pourrait les tenir tous suspendus à une chaîne, et y ajouter même le ciel et la terre, sans que ce fardeau le fatiguât. On peut juger de ce que doit être la taille du plus grand des dieux par celle de Tityos, un mortel, dont le corps couvre neuf arpents. On conçoit alors qu'un dieu aussi énorme ne puisse faire un mouvement sans ébranler tout l'Olympe. Homère n'a donc fait qu'exprimer, sans aucune figure, mais de la manière la plus simple et la plus directe, l'idée qu'il se fait de la grandeur de Jupiter et de sa force, exactement comme quand il nous représente Mars poussant un cri aussi formidable que celui que pousseraient neuf ou dix mille hommes réunis. Il n'y a pas là de métaphore, non plus que quand Virgile, pour nous montrer la force d'Entelle, lui fait d'un coup de poing briser le crâne d'un bœuf (1).

---

(1) Lessing fait une observation qu'on peut rapprocher de celle-ci : « Homère, dit-il, nous représente Minerve prenant d'une main un rocher que trois hommes pourraient à peine rouler, et le lançant à Mars. Ce qui fait la grandeur de cette peinture, c'est que je rapporte tout involontairement à ma mesure et que cette énorme pierre m'effraie. Supposez un peintre. Ou sa Minerve sera une géante énorme en rapport avec sa pierre. Alors qu'y a-t-il d'étonnant qu'elle la porte? Ou bien elle sera de ma taille, lançant d'une main une pierre grosse comme elle, et elle sera ridicule. » C'est précisément la même chose

§ V.

Les remords que nous prêtons à Hélène n'ont pas plus de réalité. Cependant c'est à cause de ses remords que nous la plaignons et l'aimons; et nous les lui supposons, parce qu'ils nous semblent naturels. Nous ne songeons pas que le remords, au vrai sens du mot, c'est-à-dire ce sentiment de tristesse et de déchéance qui suit la faute volontaire, cette honte intime de notre dégradation morale, suppose une conception du devoir et un développement intellectuel inconnu à l'antiquité. Ce que nous prenons le plus souvent pour le remords n'est que la terreur du châtiment, qui s'attache au crime caché, ou l'amertume de se sentir poursuivi par les reproches et la réprobation publique quand la faute est connue. Ce n'est plus alors qu'un sentiment égoïste qui n'a rien de moral ni par conséquent d'attendrissant. L'opinion, seule règle de la conduite chez les anciens, ne juge que les actes, et les juge au point de vue des intérêts sociaux, sans tenir aucun compte de l'intention de l'agent (1). Cette crainte du châtiment ou de l'opi-

---

pour Jupiter. Si nous voyions cette énorme masse dont le moindre mouvement fait trembler le plancher de l'Olympe, nous ne l'admirerions pas plus que nous n'admirons un éléphant. La raison de notre étonnement, c'est que nous ne considérons que la grandeur de l'effet, sans en considérer la cause, que nous réduisons à notre mesure. Alors l'effet cesse pour nous d'être purement physique.

(1) Cette question du remords serait une des plus intéressantes à étudier. Cette étude nous donnerait peut-être plus que toute autre la

nion est donc tout juste aussi respectable que, dans nos sociétés modernes, la crainte du gendarme, laquelle se concilie parfaitement avec l'endurcissement le plus complet et le plus ferme propos de commettre de nouveaux crimes, si l'on échappe aux conséquences des précédents.

C'est précisément où en est Hélène. Ce qui la préoccupe et l'afflige, c'est que les gens qui l'entourent la détestent, lui rendent la vie dure, l'accablent d'injures. Et ces injures, quelles sont-elles? Est-ce la morale outragée que vengent les persécuteurs d'Hélène? Nullement. Ce sont leurs intérêts compromis, ce sont les dangers auxquels sa présence les expose. Ils la haïssent

---

juste mesure du sentiment moral dans l'antiquité. Une des plus anciennes légendes qui en porte la trace est celle d'Oreste. Mais elle présente bien des difficultés, car elle a subi, comme toutes les légendes, de nombreuses transformations. Homère, le premier qui en parle, n'est pas d'accord avec lui-même. Au 1^er^ chant de l'Odyssée, il nous apprend qu'Egisthe a assassiné Agamemnon, et a été tué par Oreste. Il n'est pas question de Clytemnestre. Au XI^e^ chant, Clytemnestre a aidé Egisthe dans son crime, mais Ulysse ignore si Oreste a vengé son père. Il faut aller jusqu'à Eschyle pour trouver cette lamentable histoire de Clytemnestre tuée par son fils. Les furies poursuivent le parricide, mais on s'est trompé en y voyant la personnification du remords; c'est celle du talion. Sang pour sang, tel est le principe de la morale de ce temps. C'est la vengence, seule protection en l'absence des lois. Cependant il y a là une lueur de sentiment moral, car ce n'est pas seulement le meurtre, c'est surtout le parricide que poursuivent les furies. Mais ce qui montre combien ce sentiment est indécis, c'est l'assurance d'Oreste protestant de son innocence, c'est le patronage d'Apollon qui a ordonné la vengeance; c'est enfin l'absolution du meurtrier. En effet, s'il est coupable d'avoir tué sa mère, il est louable d'avoir tué les meurtriers de son père, et le mérite de la vengeance comme un objet funeste. De plus, elle est étrangère, et en cette qualité n'a aucun droit à la pitié et au dévouement des Troyens. Ses ennemis même ne sont pas les plus respectables, ceux à qui nous pourrions le plus naturellement prêter la haine du crime et du vice. Priam, Hector ne lui ont jamais adressé un mot outrageant, et la protègent contre les outrages des autres. Pourquoi? parce qu'ils sont plus courageux et craignent moins les menaces des Grecs. Ce sont les femmes qui la poursuivent, parce qu'elles ont peur. C'est une question de courage, non de morale. Aussi Hélène se plaint-elle d'être malheureuse, non d'être coupable. A ses yeux, Pâris est son second mari, comme Ménélas était le premier. Tout ce qui s'est fait, elle l'attribue aux

---

balance et efface le crime du parricide. Cette doctrine est d'autant plus remarquable qu'elle se trouve dans une pièce qui consacre l'établissement du premier tribunal, et qui substitue le droit de la justice sociale à celui de la vengeance privée. Il y a dans tout cela un mélange d'idées qu'il serait fort instructif mais trop long de démêler ici. Cela me suffit pour faire comprendre quel singulier anachronisme il y a à supposer les idées morales assez développées au temps d'Homère pour qu'il ait pu songer à donner de vrais remords à Hélène. Euripide est le premier qui, à propos de cette même Hélène, pose nettement le dogme de la liberté humaine et de la responsabilité morale. Dans la tragédie des Troyennes, Hélène, accusée par Hécube devant Ménélas, allègue pour sa défense le destin, la volonté et l'intervention des dieux. Hécube lui répond : « N'accuse pas les dieux pour pallier tes crimes; il n'y a que des insensés qui pourraient te croire. C'est la beauté de Pâris qui a été la Vénus qui t'a séduite. Ce sont leurs passions impudiques que les hommes adorent sous le nom de Vénus. » Ce langage, à l'époque d'Euripide, six cents ans après Homère, était une hardiesse pour les Grecs. Comment donc supposer que ces idées eussent pu être connues du vieux poète?

dieux. Les Troyens mêmes ne songent pas à faire à Pâris un crime, dans le sens moderne du mot, des dangers qu'il fait courir à sa patrie. Rien ne leur paraît plus naturel que cet égoïsme qui sacrifie tout un peuple à son intérêt ou à sa passion; tous en feraient autant sans nul remords, mais ils se plaignent d'en être les victimes. C'est le sentiment de leur péril ou de leurs souffrances, non du droit ou du devoir qui les irrite. Ménélas non plus ne vient pas pour punir Hélène; il veut simplement la reprendre, comme il voudrait reprendre un champ ou un troupeau qu'on lui aurait enlevés; et les Grecs qui sont venus à Troie pour venger sa querelle n'y voient pas autre chose.—D'ailleurs, si Homère eût attaché à tout cela une idée morale, et que la trahison d'Hélène fût à ses yeux un crime, dans le sens où nous prenons ce mot, c'est à Vénus qu'il faudrait en faire le reproche. C'est elle qui a livré Hélène à Pâris; et sans doute on ne prétend pas faire de Vénus une métaphore, comme dans notre littérature mythologique et dans nos chansons.

Au troisième chant de l'Iliade, il y a une scène qui explique parfaitement la pensée d'Homère. Vénus, après avoir dérobé Pâris aux mains de Ménélas, vient elle-même chercher Hélène pour la conduire dans les bras de son favori et le consoler de sa défaite. Hélène, qui croit Pâris sur le champ de bataille, pense que la déesse veut la tromper : « Veux-tu donc encore, lui dit-elle, m'emmener plus loin, dans quelque ville de la Méonie ou de la Phrygie, où tu auras quelque mortel à favoriser? Sans doute, Ménélas a vaincu Pâris, et c'est parce qu'il veut me ramener dans sa maison que tu viens ici me tendre de nouveaux piéges. Va toi-même vers ton Pâris; quitte la demeure des dieux; va gémir près de lui et le soigner jusqu'à ce qu'il fasse de toi sa femme ou sa servante. Pour moi, quelle que puisse être ta colère, je n'irai pas orner son lit, pour qu'en *me voyant passer les Troyennes me déchirent par derrière; j'ai assez des douleurs que je souffre.* — Ne m'irrite pas, lui répond la déesse, car *tu aurais à t'en repentir,* et je saurais te prouver ma haine, comme jusqu'à ce jour je t'ai prouvé mon affection. *Prends garde que je ne te fasse périr misérablement.* » — Où chercher des idées morales dans tout cela? C'est la force qui s'impose à la faiblesse. Si Hélène a résisté, ce n'est pas par vertu, mais par défiance et par crainte des outrages. Elle obéit maintenant, parce qu'elle redoute la colère de Vénus; et celle-ci comprend si bien la vraie pensée d'Hélène, qu'elle la fait passer inaperçue au milieu de la foule des Troyennes. D'ailleurs, quel singulier rôle pour une déesse, si nous prêtons à Homère nos idées modernes! Il n'y a qu'à relire avec attention toutes les scènes où paraît Hélène et où il est question d'elle. Nous n'y trouverons pas un mot qui ait un sens moral. Partout Hélène se plaint d'être malheureuse, parce qu'on la hait, et la haine des Troyennes n'est que l'effet de leur terreur.

Pâris, vaincu, a été enlevé du champ de bataille par Vénus. Elle l'a rapporté à Troie et a conduit près de lui Hélène. La bataille a recommencé par la trahison de Minerve, et Pâris est couché pendant qu'on se bat pour lui. L'armée troyenne est en grand danger. Hector rentre précipitamment dans la ville pour engager sa mère et les femmes de Troie à offrir à la statue de Minerve des dons qui puissent apaiser sa colère. Puis il ressort de Troie, ramenant Pâris au combat. Au lieu de l'accabler des reproches qu'il nous semble mériter, il se contente de lui dire : « Certes, personne ne pourrait sans injustice t'appeler mauvais soldat, car tu es fort ; mais tu ne veux pas te servir de ta force et tu te laisses abattre (1) ; mon cœur est déchiré quand j'entends tout ce que disent de toi les Troyens, qui pour toi souffrent mille maux. » Tant de douceur et de délicatesse nous émeut. Hector exprime des regrets, non des reproches, et s'il parle de lui-même, ce n'est pas pour se plaindre amèrement comme les autres Troyens, mais uniquement pour donner à ses paroles quelque chose de plus tendre. C'est un frère affectueux qui souffre des fautes de son frère, non à cause des conséquences qu'elles peuvent avoir pour lui-même, mais parce qu'il voudrait le voir également aimé et estimé de tous. Ce n'est pas son égoïsme, c'est son affection qui est blessée, et ce désintéressement entre pour beaucoup dans l'admiration sympathique que nous inspire le caractère d'Hector.

---

(1) Pour nous, c'est précisément là ce qu'il y aurait de déshonorant. Pour les anciens les mérites comme les défauts sont tout physiques. La honte, c'est d'être faible, parce qu'on est exposé sans défense aux outrages. Mais on respecte l'homme fort, même sans énergie morale. Il ne faut pas se lasser de remarquer ces différences, sans lesquelles on ne peut connaître l'antiquité et mesurer le progrès qui nous en distingue.

C'est toujours la même illusion. D'abord pourquoi ferait-il des reproches à Pâris? C'est Jupiter, ce sont les dieux qui ont tout conduit. Si Hélène est à Troie, c'est Vénus qui l'y a amenée; si Pâris a quitté le combat, c'est Vénus qui l'a enlevé; si la guerre a recommencé, c'est Minerve qui l'a voulu. Aussi Homère, loin de s'indigner de la lâcheté de Pâris, semble-t-il avoir pour lui une sorte de prédilection. Il lui réserve ses plus brillantes et ses plus gracieuses comparaisons. Au moment même où Hector lui adresse les paroles que nous avons citées, Pâris vient d'arriver en courant, escorté pour ainsi dire des sourires et des caresses du poète. Hector, non plus qu'Homère, ne songe à mépriser Pâris, car ni l'un ni l'autre ne lui attribue ce qui a été fait; et si, à un autre moment, il semble lui adresser un reproche, ce n'est ni d'avoir amené Hélène à Troie, ni de la vouloir garder au prix peut-être de la ruine de sa patrie, ni même d'avoir quitté le champ de bataille; c'est uniquement de rester trop longtemps loin du combat et de priver les Troyens du secours de ses armes. Ce n'est donc pas par délicatesse, par générosité chevaleresque qu'il ne lui reproche ni sa lâcheté, ni son égoïsme, ni sa passion, c'est simplement parce qu'il ne voit pas qu'il y ait là matière à un reproche. Mais il voit fort bien les dangers qui en peuvent résulter, et l'on serait moins tenté d'exalter la douceur et la patience d'Hector, si l'on se rappelait que dans le même chant, en parlant à sa mère, il dit de son frère Pâris : « Je vais aller le trouver et tâcher de le ramener au combat, s'il veut écouter mes conseils. Puisse la terre l'engloutir ! Le roi de l'Olympe ne lui a conservé la vie que pour en faire le plus cruel fléau des Troyens, la ruine de Priam et de ses fils. Puissé-je le voir descendre aux enfers ! Alors je pourrais dire que mon âme a oublié toutes ses souffrances. » Que devient ce frère affectueux que notre imagination aime à se représenter, en prenant pour prétexte quelques mots mal compris du poète grec ?

§ VI.

La scène, pour nous si touchante, que nous appelons les adieux d'Hector et d'Andromaque, donne lieu à des observations analogues.

Est-elle bien dans Homère telle que nous l'admirons ? J'ai peine à le croire, quand je vois que chez les Grecs les affections de famille étaient si peu développées. Sans doute, je ne prétends pas, comme on le répète trop souvent, qu'elles fussent presque entièrement méconnues. Ces affections sont trop naturelles pour n'être pas de tous les temps, surtout l'amour maternel, qui est un instinct plus encore qu'un sentiment. Mais c'est précisément parce qu'elles sont naturelles qu'il suffit presque d'en prononcer le nom pour nous émouvoir ; c'est assez que nous en trouvions quelques traits pour que nous donnions carrière à notre imagination. Cependant les sentiments suivent le même progrès que l'intelligence. Tous les jours nous pouvons l'observer. Il y a des hommes aux sentiments généreux, désintéressés, dévoués, qui, dans leurs affections, ne voient que l'objet de l'affection, sans calcul et sans retour vers eux-mêmes; mais ceux-là n'en gardent pas moins une forte personnalité; ils jugent leurs amis, et ne les aiment qu'autant qu'ils les estiment, préférant leurs affections à leurs intérêts, et leur conscience à leurs affections. Il y en a d'autres qui n'ont que des sentiments instinctifs, comme ceux de l'animal, qui s'attachent par le bien qu'on leur fait, par le besoin, par l'habitude, sans calcul aussi, mais sans choix, par hasard. Ces gens-là ne jugent pas, n'estiment pas, n'aiment pas; leurs affections sont comme la faim et la soif, fatales, aveugles. Leurs amis peuvent commettre des crimes; c'est la morale qu'ils trouveront coupable. Telles sont les amitiés dans la première antiquité, telles sont celles du sauvage, dévouées, mais sans vertu, parce qu'elles sont sans conscience; tel est l'amour maternel dans les femmes qui ne corrigent pas par la lumière de l'intelligence la fatalité de la nature, et ne savent pas élever leur instinct à la hauteur d'un sentiment. Il y a enfin une troisième classe de sentiments, mélange singulier d'égoïsme et d'affection instinctive. Telle est l'affection de la femme pour son mari, dans les premiers temps, où le genre humain est plus près encore de l'égoïsme naïf, et où les circonstances le justifient. La femme des sociétés antiques, faible, ignorante, exposée à tous les dangers, sans protection dans un temps où la force seule protège, a besoin de son mari, et, dans la plupart des cas, lorsque la femme n'a plus de famille, le veuvage n'est qu'une mort anticipée. La femme aime le mari qui lui assure une place dans la société; elle l'aime d'autant plus que son courage, sa force, son autorité lui fait cette place plus considérable et plus brillante. Cet amour a nécessairement quelque chose d'égoïste, puisqu'il se ramène à une pensée plus ou moins formelle d'intérêt personnel.

Nous trouvons dans Homère de frappants exemples du sort qui, à cette époque, attend la femme veuve et l'enfant orphelin. La persécution de Pénélope, les piéges tendus à Télémaque dans la demeure même de son père, au milieu de nombreux serviteurs, sous les yeux de son aïeul, trop vieux pour le défendre; l'impudence des prétendants installés dans sa propre maison, mangeant, buvant, dévorant son héritage, sous prétexte de forcer sa mère à choisir parmi eux un nouvel époux; les dangers d'Ulysse à son retour chez lui, et les précautions infinies qu'il lui faut prendre pour rentrer en possession de sa femme, de son fils et de ses biens, par le massacre de ses ennemis qui sont ses concitoyens; tant d'autres traits semblables nous permettent de juger des périls qui menacent la femme sans mari et l'enfant sans père. Dans l'Iliade, ce même tableau, plus abrégé, reste encore saisissant: « Tu vas dans les demeures de l'enfer, s'écrie Andromaque en voyant le cadavre d'Hector traîné par Achille, tu descends sous les profondeurs de la terre, et tu me laisses veuve dans ta maison, en proie à un deuil amer. Et cet enfant à qui, malheureux ! nous avons donné la vie, il ne sait pas encore parler; tu ne pourras plus protéger son enfance, Hector, ni lui ta vieillesse. Quand même il ne périrait pas dans cette funeste guerre, il n'a plus à attendre de l'avenir que des chagrins et des souffrances. Ses voisins déplaceront la borne de ses champs et le dépouilleront. Le jour qui fait un enfant orphelin le met à la merci de tous. Il n'y a plus pour lui que des humiliations, et ses joues sont trempées de larmes. Manquant de tout, il va trouver les amis de son père. S'il en est un qui éprouve quelque pitié, il lui présente une coupe et lui permet d'y mouiller ses lèvres, mais pas assez pour humecter son palais. Quelque enfant, fort de la présence de son père et de sa mère, le chasse de la table, le frappant de ses mains et l'accablant d'outrages : va-t'en d'ici, ton père ne mange plus avec nous. L'enfant s'en reviendra pleurant près de sa mère veuve, lui, Astyanax, qui auparavant, sur les genoux de son père, ne mangeait que la moelle et la blanche graisse des brebis. Quand le sommeil le prenait, et qu'il cessait de jouer, il dormait dans son lit, entre les bras de sa nourrice, sur une couche moelleuse, le cœur joyeux. Désormais, il n'aura plus qu'à souffrir, privé de son père, lui qu'on appelait Astyanax, parce que toi seul, Hector, tu défendais les portes et les murs élevés de la ville. » Ce triste tableau n'épuise pas tout ce qu'elle a à craindre. Comme elle le dira elle-même aux funérailles d'Hector, sans doute maintenant qu'il n'est plus là pour défendre Troie, Troie tombera aux mains des Grecs; ils tueront Astyanax pour venger tous les guerriers qu'a tués son père; ou bien l'enfant accompagnera sa mère dans l'esclavage, quand il lui faudra quitter sa patrie, sa maison, monter sur la flotte des vainqueurs pour aller sur une terre ennemie tisser la toile au profit d'un maître, balayer sa maison, et, au milieu des mépris des femmes, aller puiser de l'eau aux fontaines publiques (1).

Il peut paraître étonnant que ce long tableau des misères de la veuve et de l'orphelin soit le premier cri de douleur d'Andromaque, en voyant égorger son mari. Je serais bien surpris si, au nom de nos convenances modernes, quelque commentateur n'avait découvert que ce passage est interpolé. Pour moi, je crois qu'on le trouvera parfaitement à sa place si l'on se rend compte de la manière de sentir des anciens. La douleur chez eux ne s'exprime que de deux façons, par des cris et des hurlements, ou bien par l'énumération des dangers, des humiliations et des souffrances dont l'événement présent deviendra la source, car c'est précisément là ce qui le rend douloureux. Quant à exprimer directement une impression morale, c'est impossible à cette époque, puisqu'on n'a pas encore conscience de ces sortes d'impressions, et que l'homme, dans la profonde ignorance où il est de lui-même, ne connaît que ce qui paraît être hors de lui. Le fait présent est funeste par les conséquences qu'il entraîne; ce sont ces conséquences qui frappent alors la pensée, et dont le tableau plus ou moins vif marque plus ou moins vivement la douleur. Il est vrai que la douleur qui s'exprime ainsi a toujours quelque chose d'égoïste, mais cet égoïsme même est le premier caractère des sentiments humains, quand n'étant plus purement des instincts, ils ne se sont cependant pas encore dépouillés complètement de cette forme, et n'ont pas subi la métamorphose morale, qui est l'œuvre d'une civilisation plus développée. (1)

---

(1) L'éloge que fait Agamemnon de la beauté de Chryséis, le sort de Briséis auprès d'Achille, les conseils de Thétis à son fils pour l'engager à se consoler de la mort de Patrocle, et d'autres passages nous montrent que la femme esclave avait encore bien d'autres humiliations à craindre que celle de balayer la maison d'un maître ou d'aller puiser de l'eau à la fontaine. Cependant c'est seulement à une époque relativement très moderne de la poésie grecque que cette considération se présente comme un danger à la pensée de la femme emmenée en esclavage. Andromaque, qui passe en revue tous les périls qui la menacent, n'y fait aucune allusion, et ce serait méconnaître étrangement la poésie d'Homère que de croire que ce soit par pudeur. Je crois que c'est précisément le contraire, et que ce sentiment, qui nous paraît si naturel, n'existe pas encore à cette époque. Ce serait une chose curieuse à vérifier, et intéressante, parce qu'elle montrerait combien nous nous trompons en considérant comme naturels de tous temps certains sentiments, parce qu'ils le sont devenus pour nous.

---

(1) Quelques critiques ont considéré la situation de l'Andromaque d'Euripide, qui a à craindre pour sa propre vie comme plus dramatique que celle de l'Andromaque de Racine, qui peut racheter la vie de son fils en sacrifiant les sentiments de fidélité qu'elle a voués à la mémoire d'Hector. Cela dépend de la manière dont on conçoit la puissance des sentiments moraux. Il est certain que l'antiquité n'aurait rien compris aux scrupules de l'Andromaque moderne. Il n'en est pas

Du reste, il faut considérer que l'avenir qui attend Andromaque et son fils mérite bien qu'elle y songe, et je ne vois rien d'étonnant à ce que, en engageant Hector à rester dans la ville, elle fasse valoir ces raisons. Ce serait être bien exigeant de vouloir qu'au milieu de cette société égoïste, où la force est le seul droit et où chacun ne songe qu'à satisfaire ses appétits les plus brutaux, Andromaque seule, s'élevant au-dessus de l'esprit de son temps, oubliât les dangers qu'elle court. En faisant ressortir le caractère personnel de ses paroles, il n'entre nullement dans ma pensée d'en faire un reproche à Homère. Je veux seulement prouver que nous lui prêtons des sentiments qu'il ne connaît pas, et qui sont les nôtres. Parce que, chez nous, ces dangers n'existent plus pour l'orphelin et pour sa mère; parce que le progrès de nos intelligences, en même temps que celui de nos institutions sociales, nous a rendus plus sensibles à la douleur morale et a éloigné des habitudes de notre esprit une grande partie des préoccupations matérielles qui tourmentaient les anciens, nous ne voulons retrouver dans la poésie antique que nos propres impressions; c'est pour nous presque un blasphème de rabaisser Andromaque à des sentiments qui nous paraissent moins généreux et moins nobles. Mais notre admiration a beau s'indigner et souffrir, il faut bien que nous reconnais-

---

moins vrai que ces scrupules marquent précisément notre supériorité sur les anciens, et que si Andromaque n'avait à craindre que pour sa vie, nous ne supporterions pas qu'elle hésitât si longtemps.

sions la vérité. Il me semble qu'il suffit, pour se convaincre, de relire sans préjugé les paroles d'Andromaque (1).

« Malheureux, ton courage te perdra ; tu n'as pas pitié de ton enfant au berceau, ni de moi malheureuse, qui bientôt serai veuve de toi. Les Grecs te tueront, en se jetant tous à la fois sur toi seul. Il vaudrait mieux pour moi, si je te perds, descendre au tombeau, car il n'y aura plus de bonheur pour moi si tu meurs, mais seulement des souffrances. Je n'ai plus ni mon père, ni ma vénérable mère. Mon père, le divin Achille l'a tué, lorsqu'il dévasta la ville bien bâtie des Ciliciens, Thèbes aux portes élevées. Il a tué Eetion, mais il n'a pas pris ses dépouilles; une crainte religieuse l'a retenu. Il a brûlé son cadavre avec ce qu'il possédait de plus précieux, et il lui a élevé un tombeau. Autour, des peupliers ont été plantés par les nymphes des montagnes, filles de Jupiter, qui tient l'égide. Les sept frères que j'avais dans la maison de mon père sont tous en un jour descendus aux enfers; tous ont été tués par le divin Achille aux pieds rapides, au milieu de leurs bœufs à la marche lente et de leurs blanches brebis. Ma mère, qui régnait au pied du Placos, couvert de forêts, a été amenée ici par Achille avec tout ce qu'elle possédait; puis il lui a rendu la liberté moyennant une riche rançon. Mais Artémis l'a frappée de ses flèches dans la maison de son père. Hector, tu es maintenant mon père, et ma vénérable mère, et mon frère; de plus, tu es mon florissant époux; aie pitié, reste ici sur la tour pour ne pas rendre ton enfant orphelin et ta femme veuve. » Hector aussi prévoit bien que Ilion tombera, mais il ne veut pas, en évitant le danger, s'exposer aux reproches des Troyens. D'ailleurs nul ne peut échapper à son sort, et s'il doit mourir, il ne sera pas moins tué sur la tour que sur le champ de bataille. Cependant il songe aussi aux malheurs qui suivraient sa mort, pour ses concitoyens, pour Hécube, pour Priam, pour ses frères; mais ce qui l'attriste le plus, c'est le sort réservé à Andromaque, s'il lui faut aller à Argos servir un maître étranger. On dira en la voyant passer pour aller puiser l'eau à la fontaine : La voilà donc cette Andromaque, qui était si fière d'avoir pour mari Hector, le plus brave des guerriers qui combattaient sous les murs d'Ilion. Et ces paroles seront pour Andromaque une nouvelle douleur, parce qu'elles raviveront en elle le regret de n'avoir plus de mari pour la sauver de l'esclavage. — C'est cette crainte de l'abandon ou de la servitude qui domine tout, et c'est celle que nous oublions le plus volontiers, parce que nous n'avons pas appris à l'éprouver. Nous voulons à toute force trouver des contemporains dans les personnages d'Homère. De là ce préjugé érigé en dogme, que la nature humaine est immuable et que l'homme de tous les temps et de tous les pays est toujours le même homme. Rien de plus simple, si nous nous obstinons à n'y voir que notre figure, et si nous lisons l'histoire avec la prévention qu'elle n'est que notre miroir.

---

(1) Andromaque n'est sans doute pas la première, mais surtout elle n'est pas la dernière femme qui, par un amour égoïste et inintelligent, s'efforce de détourner son mari de l'accomplissement de son devoir. Des paroles semblables à celles d'Andromaque ont fait commettre bien des lâchetés, et il n'est venu à personne l'idée de considérer les femmes qui travaillent au déshonneur de leur mari comme des héroïnes d'amour. Il est à remarquer que si, à un moment donné, la crainte du danger ou la tentative d'un avantage prochain en fait de si dangereuses conseillères pour leurs maris, il faut cependant que ceux-ci prennent bien garde. S'ils échouent, si au lieu de l'avantage que la femme avait en vue, ils ne recueillent que le mépris public, la femme, auteur de tout le mal, joindra, quoiqu'elle fasse, son mépris à celui de tout le monde, car le mari aura manqué à son premier devoir, celui de réussir, afin que sa femme puisse dédaigner celles qui, ayant laissé leurs maris suivre leur conscience, n'ont pas dans le monde une position aussi brillante. Andromaque aime surtout dans Hector l'orgueil qu'elle éprouve d'être la femme du plus brave des Troyens. Ce sentiment éclate assez souvent. Mais ici la crainte du veuvage fait taire cet orgueil. Qu'Hector cède aux prières de sa femme et reste dans la ville, Andromaque, moins fière de l'avoir pour mari, l'aimera moins, et l'accusera comme les autres Troyennes.

§ VII.

Quand on compare le texte réel d'Homère avec ce qu'en a fait l'admiration traditionnelle, il devient assez plaisant d'entendre tous les éloges que nous imaginons le plus naïvement du monde pour exalter nos contre-sens et nos propres inventions. Mais si les éloges sont plaisants, que dire des critiques moins débonnaires qui profitent de la permission qui semble accordée de parler d'Homère sans le comprendre, pour le cribler de leurs traits mordants, et lui faire la leçon à propos des défauts qu'ils lui prêtent? Car il faut bien remarquer que si on lui fait honneur des imaginations les plus bizarres, on ne s'est guère plus gêné pour lui reprocher les fautes les plus absurdes. Les uns ont trouvé moyen de tout louer, les autres, de tout dénigrer, et toujours en vertu du même principe. On a peine à se figurer l'assurance avec laquelle les plus ignorants jugent l'antiquité. Parmi les critiques les plus tranchants et les plus accrédités, un grand nombre se fient à des traductions inintelligentes, et croient sérieusement connaître Homère pour avoir lu quelque Bitaubé; quelques-uns ont parcouru dans le texte les œuvres qu'ils louent ou qu'ils blâment; la plupart en ont entendu parler. Combien y en a-t-il qui les aient étudiées? Et parmi ceux-là, combien ont songé à se demander quel est réellement l'esprit de l'antiquité, à quel point précis est arrivé à cette époque le développement intellectuel de l'humanité, dans quelles circonstances et sous quelles influences se produit cette première civilisation grecque dont Homère nous a laissé le tableau? On se figure trop qu'on peut impunément faire un choix parmi les œuvres de l'esprit. Les uns étudient les poètes sans s'inquiéter de philosophie, d'histoire ni de grammaire; d'autres rêvent sur Platon et Aristote, sans s'occuper du reste; ceux-ci ne connaissent que les grammairiens, ceux-là pensent n'avoir plus rien à apprendre de la Grèce quand ils ont lu Hérodote et Thucydide. Ce principe de la division du travail, appliqué à l'intelligence, a produit tout ce qu'il peut produire, la confusion et l'erreur, des demi-vérités et des demi-mensonges, un chaos où tout disparaît ou se contredit, et dont l'effet le plus certain est de glacer et d'énerver les âmes en leur enlevant la foi et l'espérance de la lumière.

Nous avons tâché de montrer jusqu'à présent que nous prêtons à Homère un genre de poésie et des idées auxquelles il n'a pu songer. Je veux faire voir le plus brièvement possible que cette erreur a pour conséquence une autre erreur non moins grave, qui est de lui prêter des défauts qu'il n'a pas.

Je n'en veux prendre qu'un exemple. La critique a accusé Homère d'une partialité trop évidente pour les Grecs, dans deux circonstances importantes : d'abord quand Hector vient achever Patrocle déjà à demi-mort, ensuite quand ce même Hector, après avoir attendu Achille sous les murs de Troie, s'enfuit, saisi de frayeur à son aspect. On a voulu voir dans ces deux passages l'intention de rabaisser Hector au profit des Grecs. « Patrocle, dit un commentateur moderne, grand admirateur d'Homère, ne doit ses succès qu'à lui-même, et s'il meurt, il meurt tué après tout par la main d'un dieu, tandis qu'Hector ne fait ici que l'achever. Le poète semble, à dessein et pour faire plaisir à ses compatriotes, augmenter la gloire de Patrocle mourant, aux dépens de la valeur, je dirai presque de l'honneur d'Hector qui l'immole. » Le même commentateur dit à propos de la fuite d'Hector : « Homère est Grec, il veut plaire aux Grecs, flatter leur amour-propre national ; il est donc partial et partial par patriotisme. Les Grecs de son temps ont pu et dû applaudir à ce passage ; la postérité et la saine critique lui donneront toujours tort. » M. Widal n'est pas le premier qui, sous prétexte de saine critique, ait fait à Homère de semblables reproches. Ils pourraient avoir un sens, appliqués à un poète moderne; adressés à Homère, ils ne prouvent que l'illusion des commentateurs et la substitution de nos idées à celles de l'antiquité.

Ces critiques oublient qu'Homère nous a auparavant fait voir Ajax se retirant devant Hector, et dans une autre circonstance, tous les héros, Ajax et Diomède eux-mêmes, hésitant à accepter le cartel du guerrier troyen. Etait-ce pour rabaisser les Grecs?

Mais, ce qui est plus singulier, c'est qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils se mettent en contradiction avec eux-mêmes. L'intervention d'Apollon ôte, dit-on, à Hector sa gloire et déshonore sa victoire. L'intervention et la trahison de Minerve, qui livre Hector désarmé à la fureur d'Achille, ne ravale-t-elle pas ce même Achille au profit d'Hector? Si l'on veut juger l'Iliade tout entière à ce point de vue de nos idées modernes, il n'y a plus de comparaison possible entre le héros grec et le héros troyen. Hector, défenseur de sa patrie, de son vieux père, de sa mère, le seul espoir de tous ses concitoyens, Hector, le mari d'Andromaque, le père d'Astyanax, que suivent dans tout le poème les souvenirs et les émotions du VI^e chant, dont le poète nous montrera tout à l'heure les touchantes funérailles comme un contraste aux funérailles sanglantes et féroces de Patrocle, est pour nous mille fois plus intéressant que ce grand enfant boudeur et violent qui n'a pour lui que l'avantage de la force. Et même cette supériorité brutale lui appartient-elle réellement? On en pourrait douter en relisant la scène du combat et ce qui la précède. Achille est revêtu d'une armure divine, presque impénétrable, que Vulcain a faite tout exprès pour lui, et dont l'éclat seul épouvante les yeux qui la voient. Cette armure, si terrible et si forte, est en même temps si légère qu'elle semble avoir des ailes et soulever le guerrier qu'elle protège. Avant de le laisser partir pour le combat, Minerve lui fait prendre du nectar et de l'ambroisie pour augmenter ses forces et le rendre insensible à la fatigue. Dans une première rencontre avec Hector, il a manqué d'être tué par lui, mais Minerve a détourné le trait. Au moment même où la lutte suprême va s'engager, Jupiter pèse le destin des deux guerriers; le destin a condamné la vie d'Hector. Apollon, qui l'a protégé jusqu'alors, l'abandonne. Mais Minerve n'abandonne pas Achille. Elle lui promet la victoire, et, pour mieux assurer l'effet de sa promesse, elle use de perfidie à l'égard du Troyen. Achille le premier lance son javelot; Hector l'évite. Mais Minerve, ne voulant pas laisser Achille désarmé, lui rapporte son javelot sans qu'Hector s'en aperçoive. Celui-ci, à son tour, lance son trait et frappe le milieu du bouclier, mais l'armure divine le repousse. Hector, désarmé en face d'Achille, comprend que les dieux ont décrété sa mort et que Minerve l'a trompé. Il se sent perdu. Cependant il ne se laisse pas abattre. Il saisit son épée et s'élance sur Achille, qui est armé de sa lance et protégé par le bouclier de Vulcain. Tout est contre Hector, il doit périr ; bientôt en effet il tombe percé au cou par la lance d'Achille. Quel est le plus courageux des deux ? Si Homère eût été Troyen et eût voulu élever la défaite de son héros au-dessus de la victoire de son ennemi, qu'aurait-il pu faire de plus ? Ne semble-t-il pas avoir accumulé à plaisir tout ce qui peut déshonorer le triomphe d'Achille et ennoblir la chute d'Hector ? S'il a paru partial pour les Grecs dans le récit de la mort de Patrocle, ne l'est-il pas ici évidemment pour les Troyens ? Ce dessein paraît encore bien plus sensible quand on entend les paroles cruelles du vainqueur, et qu'on voit les indignes traitements que ses compagnons et lui font subir au cadavre du fils de Priam et d'Hécube, du mari d'Andromaque, sous les yeux mêmes de son père, de sa mère, de sa femme, et que le poète semble étaler à plaisir au milieu des circonstances les plus capables de nous inspirer la pitié pour les uns et l'indignation contre les autres.

On voit où conduit le système des critiques avec leur perpétuel contre-sens. L'Iliade n'est plus que la glorification des Troyens, évidemment beaucoup plus intéressants pour nous, une longue protestation contre la victoire des Grecs, qui n'ont que l'avantage du succès définitif et qui le doivent à la trahison des dieux. *Victrix causa diis placuit.* Mais alors comment expliquer que la Grèce l'ait adoptée, célébrée comme son poème national et son premier titre de gloire? C'est que toutes ces interprétations morales ne sont que des rêveries, sans rapport avec les conceptions de l'antiquité. Nous avons refait une Iliade à notre usage, sans voir que nous condamnions le poète et ses contemporains à une interminable série de contradictions. La vérité, c'est que, pour les anciens, le succès, la victoire est le seul mérite, car elle prouve la faveur des dieux, et c'est là la qualité suprême. L'homme aimé des dieux est le premier, le plus grand, le plus noble des hommes. Et il faut bien comprendre que ce n'est pas sa vertu qui lui vaut cette faveur, c'est cette faveur même qui fait sa vertu. C'est la doctrine de la grâce des Jansénistes, c'est la prédestination, la conception fataliste dans ce qu'elle a de plus absolu, de plus naïf. Si l'on peut parfois trouver dans Homère un vague sentiment de la liberté et de la responsabilité humaine, ce n'est qu'une lueur fugitive, à peine entrevue et dont il n'a pas conscience. C'est ainsi que la gloire d'Ulysse consiste tout entière dans l'incessante protection de Minerve; c'est elle qui le soutient, qui lui donne ce courage que nous admirons, et qui n'est dans l'âme du héros que la certitude du succès garanti par la promesse divine. Notre admiration s'entête vainement à ne voir dans la présence de ces divinités qu'une sorte de métaphore, et comme la personnification des vertus que nous voulons trouver dans les personnages épiques. Mais ce n'est là qu'une interprétation arbitraire qui fausse la pensée du vieux poète; nous la dénaturons pour l'accommoder aux exigences de notre progrès. Il faut descendre jusqu'à la sophistique, jusqu'à la tragédie d'Euripide pour trouver les dieux réduits à ce rôle. Mais, dans Homère, les hommes ne sont pas plus responsables de leurs fautes que de leurs exploits.

D'ailleurs, et ceci est capital, ce sont des actions qu'il raconte, non des hommes (1); ils ne sont pour lui que les accessoires nécessaires, les instruments des actions. C'est à peine même s'il est juste d'en attribuer la cause aux dieux. Leur puissance, comme celle des hommes, est soumise à une sorte de fatalité indécise, qui n'est autre que la nécessité historique des faits. Ce fatalisme primitif, si incompréhensible à première vue, n'est qu'une interversion des temps. Ce qui est ne peut pas ne pas être, et nulle puissance ne peut empêcher le fait accompli d'exister. Quand les poètes anciens chantent les événements passés, en se

---

(1) Les dieux eux-mêmes sont soumis à la fatalité des événements. Apollon se retire dès qu'il sait que Hector doit être vaincu, et ne songe pas un instant à lutter contre la destinée. L'intervention de Minerve n'est elle-même que la déification de cette fatalité du fait, accompli quand le poète le chante, qu'il ne peut penser à modifier, et dont il se contente d'expliquer les causes en les divinisant, suivant les habitudes de l'esprit de ce temps. Les dieux comme les hommes ne sont que les représentants et les instruments de l'action. C'est elle seule qui domine.

Cette préoccupation du fait, de l'action constitue la différence capitale du théâtre antique au théâtre moderne. Elle est en décroissance continuelle d'Eschyle à Sophocle, de Sophocle à Euripide, et d'Euripide à la comédie de Ménandre. Les préoccupations psychologiques suivent le progrès inverse; mais les poètes ne s'en rendent pas compte, et c'est reportant par la pensée au moment où ils n'existaient pas encore, ils transportent à l'avenir cette nécessité du passé. La volonté humaine, non plus que celle des dieux, n'y peut rien changer. Plus tard, cette conception se transforma par le progrès de l'intelligence, et devint le dogme fataliste que nous connaissons. Homère n'y est pas encore arrivé. On comprend qu'en substituant à de pareilles idées notre liberté moderne, les commentateurs aient été forcés de tout dénaturer dans ces poèmes.

§ VIII.

Horace et bien d'autres après lui ont accusé Homère de dormir quelquefois. Quels sont ces moments de sommeil? Les avis ont été singulièrement partagés à cet égard. Je crois cependant qu'on peut les déterminer au moins par les caractères généraux, et montrer que cette inégalité d'Homère est encore une illusion,

ce principe dont l'intervention latente désorganise la tragédie par un conflit nécessaire et inaperçu. Aristote même ne le soupçonne pas, et ne fait que la théorie de la tragédie d'action. La critique moderne, en imposant ce code à Corneille et à Racine, les a condamnés à mille subterfuges bizarres, car tout en croyant se conformer aux prescriptions d'Aristote, ils font réellement des tragédies purement psychologiques. Aussi rien n'est-il plus curieux que d'étudier, dans Racine surtout, l'opposition perpétuelle qui se trouve entre le plan conçu d'après la poétique ancienne et les développements, dont l'esprit tout différent fait aboutir ses tragédies à tout autre chose que ce que le plan primitif semblait promettre. L'étude de la poésie dramatique jette une vive lumière sur la marche du progrès et est singulièrement utile pour faire comprendre les différences radicales qui séparent la poésie moderne de la poésie homérique. Mais cette étude est encore à faire.

tenant toujours à ce que nous nous substituons au poète, au lieu de le considérer au milieu de son temps.

L'émotion poétique, dans le sens le plus complet du mot, n'étant qu'une sorte d'épanouissement de notre âme quand nous voyons ou croyons voir réalisé par le poète ce que nous concevions seulement comme idéal et que notre impuissance nous empêchait d'exprimer, cette émotion entraîne nécessairement une absolue reconnaissance de la supériorité du poète sur nous-mêmes. Alors notre personnalité semble s'absorber dans la sienne; nous perdons conscience de nous-mêmes pour n'éprouver plus que la jouissance des sentiments que nous impose le poète. Cette identification constitue l'illusion. Du moment que les sentiments exprimés sont sympathiques, généreux, élevés, si la puissance de l'expression atteint la limite qui constitue pour nous l'idéal, nous sommes enlevés, subjugués. Mais tout ce qui reste en deçà de cette limite par le caractère moral ou poétique, nous laisse le sentiment d'une supériorité quelconque sur le poète; par conséquent nous paraît incomplet, et ne nous émeut pas, ou ne nous émeut que par une sorte de prolongement intérieur et spontané des impressions commencées, qui alors demeure personnel, et ne s'ajoute pas au mérite du poète. Quelle que soit donc l'énergie avec laquelle un poète ait peint les passions que nous trouvons odieuses ou mauvaises, il ne pourra jamais nous subjuguer entièrement, parce que, tout en admirant sa puissance poétique, nous nous sentirons distincts et supérieurs par l'idéal moral.

On conçoit par la même raison que si la puissance d'expression du poète est au-dessus de l'idéal même du lecteur, celui-ci, ne comprenant pas, ne pourra pas être touché. La vraie poésie pour chacun est donc celle qui, en éveillant des souvenirs plus ou moins latents et des aspirations, détermine dans l'âme un mouvement de progression vers l'idéal; c'est celle enfin dont les tableaux se confondent avec l'idéal de ceux qui les voient. Tout poète est un grand poète pour quiconque éprouve, en le lisant, cette sorte de transfusion psychologique qu'on appelle l'illusion. Par conséquent, il y a autant de poésies que d'hommes, que de moments dans la série des mouvements de l'âme. Les poètes qui sont pour les uns les plus vulgaires répondent aux aspirations idéales de quelques autres, comme les plus bizarres et les plus obscurs touchent et charment les hommes qui n'aiment que le demi-jour et dont la pure lumière effarouche le mysticisme.

Mais si l'idéal diffère dans chaque âme et à chaque moment dans une même âme, si d'un autre côté l'émotion poétique ne se produit que par cette sorte d'identification que j'ai tâché d'expliquer, il devient fort difficile qu'il y ait assez de poètes divers pour suffire aux besoins d'une sensibilité aussi variable. Ce serait vrai en effet, si tout cela pouvait se déterminer mathématiquement. Mais l'émotion poétique a une foule de degrés. D'abord le sentiment de l'idéal, variable et indécis pour chacun de nous, ne nous permet pas d'en marquer précisément la limite. Chaque poète nous émeut d'autant plus qu'il se rapproche davantage de l'extrême limite que nous pouvons concevoir ; mais il peut aussi fort bien se faire que, ne sachant pas nous-mêmes où se termine cette sorte d'horizon intellectuel, nous admirions pendant longtemps un poète comme le plus parfait possible, jusqu'au jour où la lecture d'un poète nouveau nous révèle en nous-mêmes la possibilité d'une émotion encore plus profonde. En second lieu, il ne faut pas oublier que si la substitution du lecteur au poète ne se produit pour nul poème aussi complètement que pour l'Iliade et l'Odyssée, cependant elle se produit toujours dans une certaine mesure et accommode en quelque sorte la puissance d'expression du poète au besoin d'émotion que nous éprouvons à chaque moment. Si donc un poète convient à la disposition générale et habituelle de notre âme, il est bien rare qu'il se produise en nous des transformations assez considérables, pour que nous ne puissions plus les transporter à notre poète lui-même, et que le divorce devienne nécessaire.

On peut donc dire, en général, que les moments où Homère nous paraît dormir sont les passages où les impressions décrites sont tellement spéciales au temps, aux circonstances, au pays, qu'elles nous sont étrangères. Ne les ayant pas traversées nous-mêmes, nous ne pouvons y rattacher cette longue chaîne de développements successifs qui constituent notre progrès moral. Nous trouvons donc peu d'intérêt aux longs discours, à ces récits épisodiques, si chers à l'insatiable curiosité des anciens, et qu'aiment tant encore les Arabes et les peuples demi-civilisés et oisifs. Notre vie active et pressée ne nous permet plus ces loisirs des premiers âges ni les goûts qui en sont la suite. Homère, pour ne l'avoir pas prévu, a été rudement tancé par quelques critiques et a été traité de bavard. Nous repoussons surtout les peintures des sentiments trop évidemment égoïstes, pour lesquels notre éducation nous inspire du mépris. Le mensonge, la trahison, la perfidie, la cupidité nous paraissent répugnants et vils. La haine, la férocité, la vengeance, moins basses, ne peuvent non plus, malgré toute l'énergie des peintures homériques, nous émouvoir bien profondément, parce que ce ne sont pas là de ces sentiments auxquels nous aimions à nous abandonner. Aussi les plus dévoués admirateurs d'Homère ont-ils quelque peine à justifier la duplicité de Jupiter trompant Agamemnon, celle d'Agamemnon trompant les Grecs, celle de Minerve trompant Hector pour le livrer désarmé à la lance d'Achille, après avoir trompé Pandaros pour lui faire violer la trève; les rancunes de Junon et de Minerve contre les Troyens, la férocité d'Achille contre le cadavre d'Hector, les injures d'Achille et d'Agamemnon, ces interminables tableaux de combats et de carnage, auxquels se complaisait l'imagination des Grecs, comme celle des enfants; enfin, ces perpétuelles interventions de la fatalité et des dieux qui enlèveraient aux deux poèmes une grande partie de leur intérêt, si la plupart du temps nous ne les négligions involontairement comme des fictions sans importance. Or, en poésie, ce qui a besoin de justification cesse d'être poétique, parce que la réflexion tue l'émotion. Mais de toutes ces parties, celles qui ont le plus perdu de leur sens poétique, ce sont les scènes de l'Olympe, les querelles de ménage entre Jupiter et Junon, qui ont eu le privilége de devenir comiques, et où des critiques trop naïfs ont été chercher des arguments pour montrer qu'Homère ne craint pas d'allier le plaisant à l'héroïque et qu'il sait prendre tous les tons. Ils ne voient pas la moindre difficulté à supposer que, de parti pris, le vieux poète ait choisi ses dieux pour les charger du rôle de bouffons.

Ces peintures seules suffiraient à marquer la distance qui sépare notre poésie de celle de ces temps, pour quiconque admet l'unité de l'intelligence humaine dans toutes ses manifestations simultanées, et ne trouve pas tout naturel que la grossièreté de ces conceptions religieuses s'accorde avec toutes les délicatesses de sentiment que notre éducation nous a habitués à découvrir dans ces poèmes. Toutes ces parties, fort intéressantes pour les temps dont elles représentaient les idées, les goûts et les croyances, sont devenues froides pour nous, toutes les fois que nous ne pouvons pas y glisser quelque correctif qui nous permette de nous y rattacher par une émotion quelconque. Ces différences sont l'effet du progrès; il faut savoir le reconnaître, mais il est ridicule d'en faire un reproche à Homère, tout comme d'y chercher pour lui un titre de gloire.

Voilà une partie des modifications que le système de la critique moderne fait subir aux poèmes homériques. Comment, après cela, persiste-t-elle à n'y trouver que quelques inégalités et de courts instants de sommeil? D'un côté, elle exagère dans le poète l'expression des sentiments sympathiques et désintéressés, que les principes de notre civilisation tendent à développer; de cette manière, ils deviennent pour elle la source des émotions les plus vives et les plus profondes. D'un autre côté, l'égoïsme et la puérilité de ses conceptions morales et religieuses sont souvent trop évidentes pour que l'illusion soit possible. Dans ce cas, il ne peut y avoir d'émotion. Nous pouvons bien être touchés de l'entrevue d'Hector et d'Andromaque, parce que la situation seule des personnages nous prédispose à trouver dans leurs paroles l'expression des sentiments qui nous paraissent les plus naturels et les plus touchants. Mais avec la meilleure volonté du monde, il est impossible d'admirer sans réserve les funérailles que fait à Patrocle la féroce amitié d'Achille. L'impression de ces poèmes est donc nécessairement intermittente, et cette intermittence doit se marquer de plus en plus à mesure que le progrès de notre civilisation nous éloigne davantage des conceptions de cette époque. Il en résulte donc qu'à mesure que notre intelligence se développe, nous élevons progressivement à notre niveau certaines parties où les sentiments indiqués par le poète se prétent à cette exaltation, tandis que les autres doivent nous paraître de plus en plus froides et inintelligibles. Par conséquent, l'équilibre doit tendre à se rompre de plus en plus, et l'unité d'impression, qui est la seule unité réelle des œuvres poétiques, doit progressivement disparaître des œuvres que nous attribuons à Homère.

Voilà, ce me semble, où doit nous faire aboutir la manière dont on considère habituellement la poésie antique. Nous l'abaisserons d'un côté en l'exaltant de l'autre; après en avoir si longtemps vanté l'unité, l'égalité, nous finirons par nous étonner qu'elle soit si peu semblable à elle-même, et des critiques condamneront comme interpolés et indignes d'Homère les passages qui représenteront le plus fidèlement l'esprit de l'antiquité. L'erreur du point de vue, qui aura fait d'Homère le plus grand et le plus complet de tous les poètes, finira par réduire singulièrement ses œuvres et par circonscrire l'admiration dans des limites fort étroites.

C'est cette préoccupation de nos propres impressions qui nous fait croire qu'Homère a dû chanter sous l'influence d'une inspiration vive et profonde. Je crois avoir démontré qu'en réalité ses peintures s'arrêtent à la surface; c'est nous qui creusons aux points qu'il nous indique. Le calme uniforme de son style en est une preuve suffisante. Il coule d'un mouvement régulier, avec une sérénité qui rappelle celle de la statuaire grecque, et qui, plus tard, devint pour les philosophes l'idéal de la sagesse. Les scènes pour nous les plus pathétiques et les plus froides, les plus solennelles et les plus vulgaires n'offrent à cet égard aucune différence. Toutes ces distinctions sont de notre invention ; elles n'existent pas pour Homère. L'émotion, chez lui, ne se manifeste guère que dans les récits de batailles ; alors seulement son style s'anime, et cette animation se trahit par l'accumulation des comparaisons.

Cette uniformité, du reste, est le caractère permanent de toutes les poésies primitives, par cela même qu'elles ne font que reproduire les impressions élémentaires. C'est également le caractère des sauvages que la colère seule et l'ivresse de la vengeance fait sortir de leur immobile gravité. C'est qu'en effet les sentiments égoïstes sont ceux qui se développent les premiers dans l'homme ; les affections mêmes se manifestent d'abord sous cette forme. Elles ne prennent leur caractère sympathique que quand l'intelligence s'élève à un degré supérieur. Alors seulement s'accusent vivement les différences qui distinguent les hommes, quand le développement de leur intelligence a développé leur sensibilité. Jusqu'alors, il est bien difficile de saisir entre eux des différences réelles. Contrairement au préjugé commun, c'est la civilisation qui produit l'originalité, toutes les fois qu'elle n'impose pas à tous un modèle unique, comme à la cour de Louis XIV. Et encore cette apparente ressemblance est-elle tout extérieure. Si nous trouvons les sauvages si originaux, c'est uniquement parce qu'ils ne nous ressemblent pas, mais rien n'est plus semblable à un sauvage qu'un sauvage. Cette uniformité de sentiment et de style est précisément ce qui a fait attribuer à un même auteur toutes les poésies de la première antiquité grecque. C'est pour la même raison qu'il est impossible de prouver par aucun argument sérieux que les chants homériques appartiennent à un seul poète. L'unité du récit s'explique par celle du fait et de la légende, celle de la forme, par celle des esprits à cette époque; l'unité des caractères est également dans la légende et souvent aussi dans notre imagination. On comprend, du reste, que les Pisistratides, en réunissant ces chants épars, en aient écarté tout ce qui ne se ramenait pas à l'ensemble qu'ils voulaient constituer.

CHAPITRE V.

DE LA POÉSIE MODERNE.
CAUSES DE LA SUPÉRIORITÉ APPARENTE DE LA POÉSIE ANCIENNE.

I. De la poésie. — De l'émotion poétique. — Du talent poétique. — II. Eléments poétiques ajoutés par le développement des sciences. — Sentiment de la nature. — Sentiments moraux. — Tendance psychologique. — Qu'est-ce que créer en poésie? — III. Influence de l'éducation classique. — IV. Préjugés qu'elle crée en faveur de l'antiquité dans la morale. — Dans la critique. — Esprit métaphysique. — V. Caractères des impressions élémentaires. — Morale. — Sciences naturelles. — Langage. — Le progrès consiste dans la réaction de la personnalité contre l'objectivité. — Nécessité de la description dans la poésie primitive. — Epithètes homériques.

§ I.

De ce que Homère nous paraît le plus grand, le plus parfait des poètes, on a conclu assez naturellement que depuis Homère la poésie est en décadence. Cette conclusion, toute rigoureuse qu'elle paraisse, donne lieu cependant à bien des difficultés, qui méritent d'être prises en considération.

Est-il vraiment possible que la poésie seule dégénère, quand tout dans l'humanité progresse? L'intelligence, chaque jour plus puissante, a fondé je ne sais combien de sciences nouvelles qui lui servent comme autant de bras pour lutter contre la nature, comme autant de leviers pour soulever le monde. Ce qui est plus remarquable encore, c'est que, sûre des effets de cette puissance qu'elle sent se développer en elle, elle marque d'avance ses progrès futurs, avec une assurance qui n'est pas de la présomption, et elle peut dire sans témérité : « J'irai jusqu'ici d'abord, puis jusque-là. » Le téméraire serait celui qui prétendrait lui assigner une limite. La poésie seule reste en arrière, condamnée à une éternelle stérilité ! Est-elle donc hors de l'intelligence, pour se soustraire à son impulsion ? hors de l'homme, comme une faculté isolée, indépendante, sans rapport avec le reste de notre âme ? N'est-elle en effet que cette inspiration étrangère qu'invoque le poète, dont les anciens faisaient une muse, ou un délire envoyé par les dieux, une sorte de maladie sacrée ?

C'est bien là ce qu'on semble dire. Dès lors, le poète sort des rangs de l'humanité. Par un privilége glorieux et funeste, seul, il échappe à cette loi de la sérénité, de l'immobilité morale qui est l'idéal commun de la philosophie ancienne et des religions modernes. Les autres hommes, enfermés dans leur égoïsme, au nom de la philosophie ou de la religion, ne songent qu'à sauver leur âme des assauts des passions, de la tentation du mouvement, réfugiés dans l'ataraxie stoïcienne ou dans la foi religieuse. La sérénité, l'impassibilité, l'égoïsme, tel est en effet l'idéal des siècles passés, parfaitement conforme à leur manière de comprendre la poésie ; et cet idéal est encore dans les temps modernes celui de toutes les doctrines qui ne sont pas fondées sur le progrès. Le poète seul, dans les anciens temps, était soustrait à la loi de cette sérénité immobile, qu'imposait à l'homme l'imitation de la majesté divine. Inspiré directement par le dieu, il se trouvait par là même au-dessus et en dehors des conditions de la morale commune. D'ailleurs, ces mouvements qui se produisaient en lui, il n'en avait pas la responsabilité, puisqu'il n'était que l'instrument, l'organe de la pensée divine. Nous retrouvons, même encore aujourd'hui, les traces de ce vieux préjugé qui ne veut pas que l'âme humaine puisse se mouvoir d'elle-même, et qui, dans l'ordre des idées comme dans celui des sensations, rapporte tous ses mouvements à des impulsions extérieures. Le poète, aux yeux d'un grand nombre, est encore dans la même situation que les personnages de l'épopée antique : il est agité, mais il ne s'agite pas. L'émotion qui l'échauffe part de plus haut. A entendre même quelques-uns de nos poètes contemporains, on croirait vraiment qu'ils se prennent naïvement pour les interprètes de la science divine. Au ton dont ils parlent de toutes choses et prononcent sur tout des oracles, ils ont l'air de se figurer que le talent poétique tient lieu de toute étude, et que, du ciel, Dieu même les éclaire. Ils ressuscitent le plus sérieusement du monde la fantasmagorie du *vates*, du *voyant*, des vieux temps.

Ces expressions mêmes d'inspiration, d'enthousiasme, marquées de cette croyance fataliste et empruntées par nous au langage de l'antiquité, contribuent à entretenir cette illusion. Mais en même temps, le dogme de la personnalité humaine, la foi à notre propre liberté sont trop fortement enracinées dans les esprits, qui ont su se préserver des hallucinations du mysticisme philosophique et religieux, pour que cette opinion puisse être soutenue sérieusement.

Le privilége du talent poétique ne fait plus de l'homme désormais une idole offerte à l'adoration des simples mortels. Nous savons que le poète n'explique pas plus la volonté de Dieu qu'il ne prédit l'avenir. Il est pour jamais rentré dans les rangs de l'humanité; si nous continuons à admirer les grands poètes, nous ne les adorons plus, et même nous osons les juger.

Mais s'il est facile d'expliquer que le poète n'est pas un prophète et que la poésie ne rend pas d'oracles, il l'est moins de faire comprendre ce qu'est la poésie elle-même. On l'a souvent essayé, avec assez peu de succès, parce qu'au lieu de chercher dans l'observation les traits généraux qui distinguent le génie poétique des autres aptitudes, on a, comme toujours, prétendu donner la définition de je ne sais quelle poésie abstraite et idéale, qui échappe sans peine à toute définition, parce qu'elle n'existe pas. Faute cependant de s'entendre sur ce point, on s'expose à ne point s'accorder sur tout le reste.

La faculté poétique, comme toutes les facultés ou aptitudes spéciales de l'intelligence, résulte d'une certaine combinaison de qualités et de défauts, que l'observation seule nous permet de découvrir, et qui naturellement varie avec chacune des intelligences que nous pouvons étudier. Tout le monde, sauf les idiots, est poète dans une certaine mesure, car l'émotion poétique, considérée dans celui qui l'éprouve, n'est autre chose qu'une exaltation plus ou moins durable ou fréquente de l'intelligence au-dessus de son niveau ordinaire. Tout homme ému est poète, tant que dure son émotion, tant que les images, les sensations, les idées affluent à son cerveau, tant qu'il éprouve une surexcitation de la vie intellectuelle (1); et l'aptitude poétique est d'autant plus développée en lui qu'il est capable d'émotions plus intenses, plus profondes, plus durables et plus faciles à réveiller. C'est là ce qui constitue la poésie intime, personnelle, individuelle en quelque sorte.

Mais cela ne suffit pas à constituer le poète dans le sens où l'on entend généralement ce mot. Il est clair que si l'émotion reste concentrée au fond de l'âme ou s'exprime au dehors d'une manière peu intelligible, elle n'aura aucune action sur les autres hommes. Or, comme nous jugeons nécessairement toutes choses par leur rapport à nous, le poète n'est poète à nos yeux que si, outre la faculté de sentir et d'être ému, il possède le talent de nous communiquer son émotion.

---

(1) C'est ce qui explique la passion des classes ignorantes pour tous les excitants cérébraux. On a cherché mille raisons secondaires qui peuvent avoir leur vérité. La seule vraiment sérieuse à mon avis est celle-ci. L'exaltation de la vie intellectuelle, l'excitation de la pensée est le plus vif et le plus profond de tous les plaisirs; c'est ce plaisir qui est la cause déterminante du progrès intellectuel, et qui explique, bien mieux que le désir de la gloire et que tous les autres motifs qu'on a imaginés, l'opiniâtreté des hommes de génie à braver tous les obstacles qui sembleraient devoir les retenir dans une existence moins spécialement intellectuelle. Leur intelligence, plus développée, plus excitable, ne leur permet plus de s'attacher uniquement aux plaisirs et aux avantages matériels de la vie. Par la même raison, les malheureux

Or, ce talent est rare, parce qu'il repose sur un ensemble de conditions, de ménagements et de rapports très complexes, très nombreux, très variables d'une époque à l'autre.

La première condition, c'est que l'émotion soit dans l'âme du poète assez intense pour lui faire éprouver le besoin de s'exprimer au dehors, et en même temps assez précise pour pouvoir être reproduite par des traits reconnaissables. C'est là une chose très peu commune. En effet, tant que la passion nous domine, elle ne peut guère s'exprimer littérairement. Elle se manifeste alors surtout par le langage naturel, c'est-à-dire par le geste, par le mouvement du corps, par le regard,

---

qui sont condamnés à une existence toute physique ne peuvent échapper à ce besoin intérieur de la vie cérébrale. Ne pouvant, à cause de leur ignorance, trouver cette excitation dans la création et la combinaison des idées, ils la demandent aux agents physiques, tels que le hatchich, l'opium, les boissons alcooliques. L'instruction, l'accession à la propriété, le bien-être, en développant la vie de famille et les affections qui en sont la suite, en créant des intérêts et des causes d'émotions intellectuelles, en donnant satisfaction par un autre côté à ce besoin d'action et de mouvement intérieur, peuvent seuls mettre un terme au progrès de l'ivrognerie, qui est le vice spécial des classes pauvres, parce qu'elles sont plus spécialement que les autres condamnées à la vie purement physique.

par la contraction du visage, par des paroles plus ou moins entrecoupées. Dans ce premier éclat, elle est trop vive, trop tumultueuse, trop exclusive de toute autre considération qu'elle même pour songer à se raconter, à se traduire à des auditeurs. Le poète ne peint presque jamais la passion que par un retour vers le passé; ce qu'il reproduit, c'est moins la passion même que l'écho de la passion. Il faut donc qu'il en retrouve dans sa mémoire des traces assez vivantes pour en pouvoir composer une peinture vraiment émue. Or, ce fait seul suppose une observation psychologique de ses propres impressions qui n'est pas fort ordinaire, car l'observation seule peut en conserver le retentissement avec assez de netteté pour que l'artiste puisse ensuite y retrouver les éléments de ses tableaux poétiques, soit qu'il décrive directement ses propres émotions, soit qu'il en anime des personnages imaginaires.

Mais rien n'est plus difficile que de conserver, et pour ainsi dire de fixer sous son regard, d'une manière assez précise pour les pouvoir reproduire d'une manière intelligible à d'autres, les traits d'une émotion passée. On conçoit bien en gros la peinture d'une passion, parce que tout homme y a été plus ou moins exposé. Mais dès qu'on veut peindre avec quelque netteté, tout fuit, tout échappe. L'imagination, qui se trouve chez tous les hommes, n'est pas chez tous assez puissante pour donner un corps à ces vagues aperceptions de l'intelligence. Tout le monde entend à première vue le mot beauté. Quand je dis : un beau paysage, un beau visage, il n'y a personne qui ne croie comprendre, et qui même ne puisse plus ou moins se représenter par la pensée une belle figure ou une belle campagne. Eh bien! faites l'expérience, regardez, fixez votre œil avec tout l'effort dont vous êtes capable sur cette image indécise que vous voyez se lever au fond de votre cerveau en entendant l'une ou l'autre de ces deux expressions. Et quand vous aurez bien examiné de tous côtés, bien complété votre tableau sous le regard intérieur, essayez de le reproduire au dehors par une description ou par des lignes. A moins d'être un poète ou un artiste, ou vous ne le pourrez pas, ou vous n'aurez fait que la copie pure et simple d'un tableau que vous aurez vu. La mémoire chez vous aura remplacé l'imagination, c'est-à-dire qu'au lieu du souvenir ému, créateur, vous n'aurez eu que le souvenir stérile et froid d'une impression physique, élémentaire.

Il faut donc que l'émotion se traduise au dehors en traits assez précis pour être reconnaissable, et par conséquent communicable. Mais ce serait une singulière illusion de s'imaginer que le lien du poète au lecteur soit uniquement la transmission et pour ainsi dire la transfusion de l'âme de l'un à l'autre. Cette explication est le pendant de celle de l'inspiration. Le poète passif reçoit le mouvement d'en haut, et le communique comme un rouage à la passivité du lecteur. Rien de plus faux. Le poète trouve en lui-même sa propre émotion; le lecteur également. L'émotion du poète n'est qu'une occasion, qu'un avertissement donné à la sensibilité et à l'émotion du lecteur, c'est le point de départ d'un travail personnel, que celui-ci accomplit en lui-même; il n'y a que le mouvement qui échauffe. Si le lecteur restait passif, il serait impassible. C'est cette nécessité du travail personnel qui explique la poésie des ruines, des œuvres inachevées, des lignes fuyantes, des eaux qui se dérobent, des sommets inaccessibles. Tout cela pour nous est mystère, c'est-à-dire frappe nos âmes par le côté le plus sensible, par le besoin de voir, de comprendre, de se rendre compte. Le noir absolu nous est insupportable, parce qu'il est la négation absolue de la lumière et de la vie; mais le demi-jour est poétique, parce que nous terminons et précisons à notre gré les objets à demi-noyés dans l'ombre. Notre âme, pour ainsi dire tenue en échec par l'implacable évidence du grand soleil, ouvre alors ses ailes, et peut courir d'objets en objets, deviner, supposer, reconstruire à son aise et à sa guise.

La plus grande idée que j'aie jamais eue d'un précipice, la seule fois que j'aie eu vraiment et complètement la sensation du gouffre, ce n'est pas dans les Alpes, c'est en regardant un dessin de Piranesi. C'est une partie de l'intérieur d'une église, représentant la voûte immense, les colonnes grêles qui s'en détachent et qui plongent en bas. Or ce bas n'était pas représenté. Soit volontairement, soit par accident, le dessin était coupé de manière à ce que les colonnes et tout l'édifice restassent suspendus. Entre deux des colonnes, tout à fait en haut, près de la voûte, était jeté un mince pont en bois sur lequel était un homme, la tête baissée, qui regardait en bas. Je ne pouvais m'empêcher de suivre ce regard qui ne s'arrêtait sur rien, puisque le sol n'était pas représenté, et cette vue me donnait le frisson, comme si je me fusse trouvé moi-même placé en face d'un abîme sans fond.

La poésie, pour être émouvante, doit avoir quelque chose de pareil. Si l'on me présente un poète obscur, que je ne puis comprendre, il ne donne ni à ma sensibilité ni à mon émotion l'ébranlement dont j'ai besoin. Mais s'il est trop clair, s'il dit tout, s'il décrit complaisamment et complètement chaque objet, chaque sensation, chaque sentiment, s'il insiste sur les détails, s'il ne me laisse plus rien à trouver par moi-même, et prétend me mener sans cesse à la lisière, il me fatigue, il m'ennuie, et je jette son livre. Je lui demande une excitation, non une anatomie. S'il prétend disséquer l'âme, qu'il s'intitule psychologue, et non pas poète. Alors je pourrai suivre avec intérêt ses descriptions, et je n'aurai pas à me plaindre d'avoir été trompé.

D'ailleurs, l'attention réfléchie qu'exige le soin de ne rien omettre du détail de ses propres émotions et de tout expliquer supprime nécessairement l'émotion chez l'observateur. Cette faculté est celle du philosophe, non du poète. Aussi a-t-on remarqué que les poètes et les artistes sont en général assez médiocres quand ils se mêlent de critique. Je ne sais si parmi les grands poètes on en pourrait citer un autre que Góethe, qui ait su unir à un degré éminent ces deux facultés diverses et le plus souvent contraires.

C'est pourquoi l'emploi des figures, des images paraît si souvent poétique. L'expression psychologique et directe de l'émotion la circonscrit toujours un peu, en y mêlant dans une certaine mesure une personnalité distincte de la nôtre, qui nécessairement fait obstacle à la liberté de notre propre développement. Nous sommes toujours plus ou moins avertis de la présence du poète, et par conséquent de l'extériorité de l'émotion dont nous suivons les progrès dans l'âme de l'artiste. Mais l'image, en nous ramenant à l'impression élémentaire, et par là même impersonnelle, puisqu'elle nous appartient aussi bien qu'au poète, rend la liberté à notre imagination, qui rattache à cette impression élémentaire toute la chaîne de ses propres émotions, comme elle ferait en face du spectacle lui-même. C'est ce qui fait le caractère poétique des œuvres objectives de l'antiquité.

Mais si l'image est poétique par la série des émotions qu'elle réveille en nous, et qui nous sont propres, elle ne suscite l'impression esthétique que par une illusion fondée sur une erreur d'attribution. En effet, pour que nous éprouvions cette impression, il ne suffit pas que le poète reproduise, comme le daguerréotype, la réalité extérieure. Dans ce cas, l'impression, quelque vive qu'elle puisse être, n'est pas l'impression esthétique. Pour que celle-ci se produise, il faut que notre émotion, puisée dans celle du poète, bien que non calquée sur elle, reste accompagnée d'admiration pour le génie de l'homme dont l'œuvre a excité notre sensibilité. C'est pour cela que l'imitation trop exacte des impressions purement élémentaires, en nous faisant oublier le poète pour nous reporter uniquement à nos propres souvenirs, ne saurait constituer une œuvre d'art. L'effet pourra en être puissant, mais ce ne sera pas de l'art, ce sera la reproduction de la réalité; ce qui est bien différent, comme on peut s'en convaincre par un instant de réflexion. Quiconque a le sentiment poétique et a lu Virgile se rappelle avec je ne sais quel plaisir attendri la touchante description de la mort de Didon. En voyant périr cette malheureuse femme, victime de son amour, nous savons gré au poète de l'émotion dont il nous a donné l'occasion; nous éprouvons un plaisir profond à nous sentir remués, à voir naître et se développer en nous, en même temps que l'admiration pour le poète, un vif sentiment de compassion pour la victime. Mais cette intervention du souvenir du poète est tellement nécessaire que, si nous supposons que la scène soit si parfaitement imitée que nous puissions nous croire en face d'un spectacle réel, au lieu d'un plaisir, nous n'éprouverons plus que de la répulsion. La sensation poignante de la vue d'une femme se tuant vraiment sous nos yeux dominerait tout le reste et nous frapperait d'une douloureuse épouvante. C'est là ce qui fait la distinction de l'émotion esthétique à l'émotion réelle. Si donc il ne faut pas que le poète nous fatigue de sa personnalité et de son intervention, il ne faut pas non plus qu'il soit complètement absent de son œuvre. Or, c'est ce qui arriverait souvent dans la poésie antique, presque exclusivement bornée à la peinture des détails matériels, si, par habitude, nous ne transformions à notre propre image les poèmes de l'antiquité, et ne nous plaisions à réaliser en eux les progrès et l'émotion personnelle qui ne sont qu'en nous-mêmes.

Quant à la nature des impressions que réveille en nous une œuvre d'art, elle entre pour une grande part dans le jugement que nous portons sur le mérite du poète. On a beau dire, comme on l'a répété dans ces derniers temps, que la valeur morale des conceptions ne doit entrer pour rien dans l'appréciation des œuvres d'art, et que la seule chose à considérer est le degré de puissance manifesté par l'artiste; l'esprit ne peut accepter une pareille doctrine. On oublie que le caractère de la conception morale est aussi un signe de la puissance intellectuelle, qu'il est plus facile à un poète de créer un monstre qu'un honnête homme, et que l'expression des sentiments mauvais et vils n'est pas plus une preuve de supériorité dans l'art que dans la vie réelle. Tout être méchant est un être faible par quelque endroit, et, pour ma part, je n'ai jamais rencontré ces bonnes bêtes dont on parle. Une bonne bête n'est jamais qu'un imbécile qui n'a pas trouvé l'occasion d'être méchant.

Sans doute la peinture du vice peut être poétique.

Il y a de la poésie si l'on veut dans la cousine Bette, dans la Marneff, dans le Vautrin de Balzac ; mais c'est une poésie inférieure comme le caractère moral de ces personnages, comme celui même de Balzac. Il a bien pu créer des types horribles, mais il a échoué toutes les fois qu'il a voulu peindre autre chose. Ses personnages vertueux ne sont que des mannequins, de pièces et de morceaux rapportés, et mal ajustés, à qui il n'a pu communiquer la vie et la sensibilité morale qui lui manquaient à lui-même. Les grands et vrais poètes, tels que Shakespeare et Molière, ont su peindre les grands caractères aussi bien que les coquins, et c'est par là qu'ils sont vraiment grands.

Il y a autant d'arts divers qu'il y a d'étages, pour ainsi dire, dans le développement intellectuel. C'est ce qui explique qu'il puisse y avoir de l'art partout. Tout art est donc légitime, mais tout art n'est pas égal. « L'art est illimité, dit M. Maxime du Camp (1)... Les Japonais nous envoient des confitures de gingembre dans des pots qui sont des objets d'art. Boule a fait des meubles qui sont des objets d'art. Parcourez le musée Bourbon à Naples; tous les ustensiles, coquemards, pincettes, flambeaux, boucles, casques, armes, trouvés à Pompeii et à Herculanum, sont des objets d'art; les reliures de Pasdeloup, de Derôme, de Capé, de Beauzonnet sont des objets d'art; les livres des Elzéviers sont des objets d'art; les habaya de Damas sont des objets d'art; lisez les descriptions que M. Théophile Gauthier fait des étoffes hindoues, et vous verrez si ce sont des objets d'art. » En effet, tout ce qui exprime une puissance de l'âme et ce qui en réveille le sentiment dans l'esprit du spectateur peut être revendiqué par l'art. Les objets matériels pouvant servir de symbole à cette puissance peuvent donc être des objets d'art. Mais plus est grande, généreuse, élevée la puissance dont le symbole éveille le sentiment, plus l'art lui-même est noble et admirable. En un mot, la mesure du talent poétique est dans la mesure du développement intellectuel qu'il suppose chez le poète, en même temps que sa valeur comme impression dépend de celui qu'il exige du lecteur pour être compris. S'il est vrai qu'il y a des différences et des degrés entre les diverses civilisations qui ont régi les sociétés humaines, ainsi que dans la série des développements de chaque intelligence, il faut reconnaître que les arts et la poésie qui correspondent à chacune de ces civilisations et à chacun de ces degrés doivent être placés par la critique à des rangs différents. Par conséquent, plus l'idéal d'une société sera élevé, plus sera généreux et fécond le principe qui l'inspirera, plus aussi mériteront d'admiration la poésie et les arts qui en contiendront l'expression. La critique de résistance aura beau lui opposer son banal engouement pour le passé, et sa superstition pour les règles d'un autre âge, elle pourra bien retenir dans l'ornière les intelligences faibles et hésitantes, mais elle ne saurait enchaîner les génies vigoureux que pousse en avant le souffle vivant du progrès.

---

(1) De l'union des arts et de l'industrie, Revue de Paris, 1er juin 1857.

L'erreur de la critique tient à ce qu'elle ne se fait pas une assez juste idée des conditions de ce progrès. Elle compte dans l'histoire de l'humanité deux ou trois grands siècles; dans tout le reste, elle ne voit que décadence et barbarie. Oui, il y a en effet des siècles d'épanouissement, où certaines idées, longtemps élaborées dans les âges précédents, achèvent de s'emparer de toutes les intelligences, les poussent toutes dans une même direction, concentrent sur elles-mêmes toutes les forces intellectuelles d'une société, dominent l'inspiration de tous les poètes et de tous les artistes, et projettent, par un accord harmonieux, ces gerbes éblouissantes qui à de longs intervalles illuminent l'histoire.

Mais ces brillantes époques ne sont jamais que des couchers de soleil. L'humanité, dans sa marche incessante, ne saurait s'arrêter. Ces courts instants, qui résument et complètent toute une civilisation antérieure, en marquent toujours la fin; c'est le moment au delà duquel les principes dont elle s'est inspirée ne peuvent plus rien produire de nouveau et cessent d'échauffer les âmes. En vain quelques intelligences arriérées s'efforcent d'arrêter ce qu'elles prennent pour une décadence, et espèrent remplacer la vie par l'imitation. Des idées nouvelles se produisent çà et là, incomplètes d'abord, indécises, contestées, mais déjà suffisantes pour rompre ce bel accord de tous les esprits. C'est l'aurore obscure d'un jour nouveau qui doit se lever plus tard, c'est une époque de transition, mélangée des souvenirs du passé et des aspirations de l'avenir, le tout confondu, indistinct. Les intelligences, partagées entre elles et en elles-mêmes, semblent hésitantes, et l'ombre paraît s'étendre de plus en plus. C'est là ce qui nous trompe sur la marche du progrès. Cette décadence même est un progrès; pour qui sait comprendre et démêler la part de l'avenir dans ce chaos obscur, c'est la promesse lointaine d'un nouvel âge d'épanouissement, plus rayonnant que le premier.

L'humanité est comme un voyageur qui, à travers un pays inconnu, s'avancerait d'étape en étape vers un séjour enchanté qu'il ne connaît pas. A chaque grande ville qu'il atteint, il se croit arrivé au but. Il s'y arrête avec joie; mais bientôt il reconnaît qu'il s'est trompé; il faut qu'il reparte. Au sortir de la grande ville, il se retrouve dans les plaines désertes, dans les forêts, dans les marécages. Et cependant chaque pas qu'il fait est un progrès, car chacun le rapproche du terme de son voyage.

Nous aussi, nous avons traversé un certain nombre de ces grandes villes, sans pouvoir nous arrêter à aucune. Le siècle de Périclès résume toute la civilisation grecque; le siècle d'Auguste résume toute la civilisation romaine; les siècles de Léon X et de Louis XIV résument toute la civilisation du moyen-âge en Italie et en France; mais aucun d'eux n'a pu longtemps retenir la marche de l'humanité. Après chacune de ces brillantes étapes, elle s'est dit : ce n'est pas encore ce que j'ai rêvé, et elle a repris son bâton de voyage. Elle marche en ce moment vers un nouveau but qu'on peut déjà entrevoir dans le lointain, plus brillant, plus magnifique que tous les autres, et où elle ne s'arrêtera pas davantage. Mais parce qu'elle n'y est pas encore arrivée, faut-il en conclure qu'elle en est moins près que si elle s'était endormie à sa dernière étape?

Il faut donc bien reconnaître que le poème est l'œuvre du poète et que la poésie appartient à l'humanité tout autant que la philosophie et la science. L'homme tout entier commence par l'instinct, et il s'en dégage progressivement tout entier à la fois, par la faculté poétique aussi bien que par les autres applications de son intelligence; car malgré les mots qui nous trompent, l'intelligence est une, tout entière semblable à elle-même dans chacun de ses états successifs et dans chacune de ses manifestations. Si le poète, plus ému, précise moins sa pensée que le philosophe, les mystiques cependant ne nous feront jamais croire qu'il ne soit qu'un écho; ce n'est pas seulement une lyre, c'est un homme. L'émotion, pour être plus profonde ou plus expansive, moins réfléchie même, ne cesse pas pour cela d'être personnelle, et d'exprimer l'âme du poète.

Loin de là, presque tous, au contraire, reconnaissent aujourd'hui que la poésie est la voix la plus intime de l'âme et sa plus sincère manifestation. C'est par la poésie qu'elle se révèle et s'épanche tout entière, écartant ces voiles et cette hypocrite froideur que la vie nous impose. Par elle, l'homme se découvre à nous, non pas seulement tel qu'il est, mais tel que le fait l'émotion, dans toute la puissance possible de son épanouissement; par l'élévation progressive de leur idéal, les poètes nous permettent de juger ce que furent chaque siècle et chaque société dans leurs rêves d'avenir, et de marquer la limite du progrès qu'à chacun de ses pas a entrevue l'humanité.

La poésie est donc la plus profonde expression de ce qu'il y a de plus profond dans l'âme, l'idéal, le sentiment, le besoin du progrès. Si nous admettons que de siècle en siècle la poésie déchoit, qu'appelons-nous donc le progrès? Si le progrès n'est pas le développement intérieur de la puissance de l'âme se manifestant dans l'homme par une élévation progressive de la poésie, dans les choses par une progressive réalisation de l'idéal, le progrès n'est qu'un mot et une illusion. Toutes ces sciences qui se complètent, ces découvertes qui s'ajoutent, ce prodigieux développement des idées morales, religieuses, philosophiques, qui marque les temps modernes, tout cela n'est que mensonge. Il est grand temps de répudier toutes ces erreurs, de nous réfugier dans le passé, de reculer jusqu'aux premiers siècles de l'humanité, l'âge d'or de la poésie. L'homme se flatte vainement d'avoir accru sa puissance. Pendant qu'il s'abandonne aux rêves de son orgueil, il glisse sur la pente d'une perpétuelle déchéance. Remontons, si nous pouvons, aux vertus des vieux temps, bien convaincus désormais que les générations ne se succèdent que pour descendre par degré vers l'abîme. La perfection est au berceau du monde; la légende de l'âge d'or et du paradis terrestre donne la clef de toute l'histoire; la vérité appartient aux hommes qui bornent l'effort de l'esprit humain à déchiffrer les vieux livres, où les premiers nés de notre race ont enfermé toute connaissance. Moïse et Lycurgue ont du premier coup épuisé la science du gouvernement, comme Platon et Aristote la philosophie, comme Homère la poésie. Insensés ceux qui se flattent d'ajouter quelques idées à l'intelligence, quelques sentiments au cœur de l'homme!

Mais en effaçant d'un trait trois ou quatre mille ans de son existence, en renonçant à l'héritage de tant de siècles, l'humanité peut-elle au moins espérer de se racheter par ce sacrifice? Recouvrera-t-elle la puissance de création qu'elle a perdue? Non; elle ne pourrait au plus que revenir au point de départ, et puisque tout est dit, et bien dit, elle ne pourra jamais que *répéter*. Elle peut tout au plus espérer de ressembler aux modèles; la mesure de sa puissance sera dans la fidélité de son imitation et dans l'exactitude de ses copies.

Si la poésie est l'expression de l'âme humaine, et si la poésie déchoit, voilà où nous devons aboutir. La philosophie officielle, qui, avec le dogme des idées éternelles, devrait nier le progrès, si elle était conséquente, ne l'ose pas cependant. La critique classique elle-même nie le progrès dans les arts, mais elle l'admet partout ailleurs, et la poésie reste seule en dehors du mouvement qui pousse en avant l'humanité. Faut-il donc admettre que nous nous sommes trompés en faisant de l'idéal de la poésie celui de l'âme humaine; que la science seule progresse; que l'algèbre est la langue par excellence, la forme parfaite, complète, définitive de la pensée? Si notre progrès dans les sciences est le seul progrès possible, si réellement le développement des intelligences ne peut se faire qu'aux dépens de la poésie, comme la virilité efface les grâces légères de l'enfance, périsse la poésie, cette longue illusion du genre humain! Prenons notre parti et vouons-nous résolûment à l'algèbre. Ce que nous prenons pour des aspirations vers l'idéal, ce n'est que le regret du passé; nos lamentations sont aussi ridicules que le seraient celles de l'adolescent, en se voyant forcé par l'âge de quitter ses jeux pour entrer dans la vie active de l'homme, ou celles d'une coquette qui pleure de se voir vieillir. Si la poésie est une enfance, une infirmité, il faut la savoir quitter sans gémir quand elle nous quitte; il faut hâter de nos vœux le moment où nous serons vraiment des hommes, et, quand il sera venu, nous enorgueillir de n'être plus des enfants. En passant de l'instinct à l'intelligence, de la spontanéité à la réflexion, de la poésie à la science, nous aurons fait un grand pas en avant, et nous pourrons prendre en pitié ces critiques qui nous accusent ou nous plaignent de ce qui fait notre grandeur. Ce qu'ils appellent déchéance, c'est précisément le signe et la preuve du progrès.

Voilà, ce me semble, comment devraient raisonner les gens qui, croyant au progrès, sont convaincus que la poésie dégénère, et que cette décadence est un effet nécessaire du développement intellectuel.

Mais comment faire si l'on sent en soi-même je ne sais quel instinct poétique qui ne veut pas mourir, et qui, sans pouvoir répondre par des arguments aux arguments des critiques qui le condamnent ou qui le nient, ne peut cependant pas se laisser persuader qu'il n'existe pas? De toutes parts on accuse notre siècle d'être sans poésie et sans poètes; on nous crie qu'il n'y a plus que des chiffres; que notre poésie n'est que de la prose, et nos poètes des déclamateurs de rimes, indignes de prononcer le nom d'Homère. Et pourtant chacun, s'il prête l'oreille, entend au fond de son cœur une voix qui proteste, que le bruit peut couvrir, mais non pas étouffer.

§ II.

On a beau dire que la science tue la poésie. N'est-il pas bien singulier que le progrès des sciences naturelles ait pour effet nécessaire de nous empêcher de comprendre et de sentir la nature? Que la connaissance des merveilles de la vie végétale nous rende insensibles au spectacle de la campagne? Que les montagnes et les vallées aient perdu leur poésie, depuis que la géologie, en nous apprenant à y retrouver les traces des convulsions qui ont agité l'univers, nous donne le spectacle des créations successives, et en quelque sorte étend nos souvenirs aux premiers âges du monde, en nous faisant contemporains des temps où l'homme n'existait pas? Pouvons-nous penser que la découverte de cet ordre merveilleux, qui relie les astres à la terre et les fait mouvoir dans une sublime harmonie, au milieu d'espaces sans fin, peuplés d'une multitude infinie de mondes et de soleils, nous empêche d'être aussi émus à la vue du ciel étoilé que ne l'étaient les anciens en regardant ces clous d'or qu'ils se figuraient attachés à la voûte céleste? L'homme est-il devenu indifférent à l'homme depuis que l'âme humaine est le principal objet de son étude, et que nous consacrons tant d'efforts à pénétrer ces mystères que soupçonnait à peine l'antiquité? Alors, sur quoi donc se fonde cette curiosité, que rien ne peut rassasier, de psychologie intime et qui fait de la peinture des caractères, des sentiments et des passions l'unique intérêt de notre théâtre et du roman moderne? Dira-t-on qu'en étudiant les hommes, nous avons appris à les moins aimer? Qu'est-ce donc alors que ces sentiments nés d'hier, la charité, la tolérance, le respect de la femme, de l'enfant, de la vie humaine? La pitié même pour les animaux n'est-elle pas aussi un signe de ce temps? D'où vient enfin que tous les sentiments sympathiques, l'humanité, la compassion, les affections de famille, le dévouement, si rares dans la première antiquité, sont pour nous des devoirs sacrés et comme la loi même de notre conscience, tandis que les sentiments égoïstes, qui étaient des vertus pour les anciens, la haine, la colère, la vengeance, la cupidité, la ruse, le mensonge, sont par nous méprisés et punis comme des vices et des crimes? Comment expliquer que nous souffrons des misères de nos semblables et que nous nous indignons des injustices qui les frappent plus que nous ne souffrons et ne nous indignons des malheurs qui n'atteignent que nous-mêmes? D'où vient que tant d'hommes dévouent leur vie à instruire les ignorants, à soulager les malheureux, à défendre leurs droits, et sacrifient à ce devoir leur repos et leurs plus chers intérêts?

A un autre point de vue, notre religion est-elle inférieure à celle de l'antiquité, et notre Dieu, moins grand et moins parfait que le Jupiter et les mille divinités de la Grèce? Ce chaos des religions anciennes et leur Olympe, plus souillé de crimes que la terre elle-même, étaient-ils plus poétiques, dans le vrai sens du mot, que ce grand Dieu unique des poètes modernes, qui, partout présent, gouverne le monde, et dont les immuables décrets règlent et maintiennent l'ordre dans l'immense univers? La piété, le sentiment religieux étaient-ils plus profonds, plus exaltés autrefois que dans les temps modernes, et la foi du chrétien, la foi de Fénelon était-elle moins vive et moins ardente que celle d'Homère et de ses contemporains? Les anciens affrontaient la mort sur les champs de bataille pour défendre leur vie, leur patrie, leur liberté; mais pensez-vous qu'ils eussent bravé les persécutions et les tortures pour garder leur religion, comme l'ont fait les chrétiens des premiers siècles, et, dans les temps modernes, les protestants? La foi, cet inviolable respect de sa propre croyance, est un sentiment tout nouveau dans l'humanité; les anciens ne l'ont jamais soupçonné.

Par un progrès plus récent encore, cette foi, qui fut longtemps le privilége et le signe des convictions religieuses, s'est étendue à toutes les idées. L'homme maintenant a la foi philosophique, la foi politique aussi bien que la foi religieuse. Il est également prêt à mourir pour tout ce qu'il croit vrai. Les violences ne sont plus capables d'arracher à l'honnête homme, soutenu de sa seule conscience, le désaveu de ses croyances politiques ou morales, non plus que les persécutions n'ont pu forcer les premiers chrétiens de sacrifier à l'amour de la vie l'espoir des éternelles récompenses. Le culte de l'honneur, du devoir, du droit fait chaque jour des progrès; toutes les vérités sont devenues pour nous des religions, du jour où l'homme, renonçant aux dogmes imposés par la tradition ou par l'opinion générale, ne reconnaît plus d'autre juge que sa propre intelligence, et apprend à se respecter lui-même en respectant avant tout les arrêts de sa conscience. C'est ce qui a pu faire croire à quelques esprits étroits, enfermés dans la seule foi religieuse, que ce sentiment, pour n'être plus le privilége des religions, s'est éteint dans l'homme. Il a changé d'objet et de base; pour être devenu philosophique et personnel, il n'en est que plus ferme et plus inébranlable. Il faudrait être bien aveuglé par la prévention pour ne pas voir que jamais la passion de la vérité n'a été plus ardente que de nos jours; que jamais l'aspiration vers l'idéal et le progrès, c'est-à-dire le besoin de liberté pour l'intelligence et la conscience, n'a été plus exalté que dans l'Europe moderne.

Si donc la poésie est la plus directe expression de l'âme, tout cela, n'est-ce pas la poésie? Et si l'âme humaine contient plus d'idées, de sentiments, de passions, si elle est plus grande, plus parfaite, plus sensible aujourd'hui que jamais, comment croire que le progrès de tous les éléments qui constituent la poésie n'aboutisse qu'à l'abaisser et à la rendre impossible?

On dira peut-être que tous ces sentiments nouveaux, accessibles à l'analyse, échappent à la poésie qui se noie dans des détails; que le sens de l'idéal, en se développant, a perdu le pouvoir de s'exprimer; enfin que la poésie moderne, tout occupée d'analyse, n'a plus la même simplicité de forme ni la même puissance de créer. Ces objections ne sont pas neuves, mais je ne crois pas qu'en vieillissant elles aient acquis plus de valeur. Que signifie ce mot créer, dont nous abusons tant aujourd'hui contre nous-mêmes? Les mots n'ont que le sens qu'on leur prête. Qu'est-ce donc que créer en poésie, si ce n'est exprimer en traits vifs et profonds les émotions de l'âme humaine? Sans doute, on ne prétend pas que les poètes anciens aient créé les faits qu'ils racontaient ni les sentiments qu'ils peignaient. Ils chantaient les légendes de leur pays; et les sentiments qu'ils exprimaient n'eussent guère touché leurs contemporains, s'ils leur eussent été étrangers. Leurs impressions étaient moins variées, leurs sentiments moins élevés et moins profonds que les nôtres, mais ils ne peignaient que leurs sentiments et leurs impressions, comme font également nos poètes modernes. Qu'importe qu'ils les aient exprimés directement, en leur propre nom, ou par la bouche et les actes des héros de leurs légendes? Est-ce à ces différences que tient la poésie? L'épopée sera-t-elle plus poétique que l'ode, parce que le poète aura emprunté à l'histoire les noms de ses personnages, et qu'il aura plu à la critique d'appeler cela des créations? Si la forme des poésies antiques est l'épopée, c'est précisément parce que, incapables de démêler et de dépeindre leurs impressions personnelles, les poètes ne savaient que décrire des spectacles et raconter des actions. Cette prétendue puissance de créer tient à leur faiblesse, comme la simplicité de leur forme tient au peu de profondeur et de variété de leurs impressions, à l'impossibilité surtout de les décrire directement. Leur poésie est simple, parce que leur connaissance de l'âme l'est également, et s'ils ne multiplient pas les traits, ce n'est pas par sobriété, c'est par impuissance. Que ne fait-on également à leurs peintres un mérite d'avoir ignoré la perspective et le clair obscur, à leurs musiciens de n'avoir pas connu l'harmonie? S'il y a un progrès manifeste dans nos littératures modernes, c'est celui que nous avons fait dans l'art d'approfondir, d'analyser nos sentiments, d'étudier notre âme, d'en suivre toutes les transformations, d'en saisir tous les ébranlements. L'âme humaine est devenue d'autant plus sensible qu'elle touche à plus de choses, et en reçoit des impressions plus profondes et plus variées. Si ces émotions sont vives et réelles, si les passions sont encore vivantes dans nos cœurs, si, d'un autre côté, nous en avons une expérience et une intelligence plus complètes, j'avoue que j'ai peine à comprendre que notre sensibilité, en s'exaltant et en prenant d'elle-même une conscience plus intime, soit devenue impuissante à s'exprimer et à se communiquer au dehors.

§ III.

L'enfant, comme nous l'avons vu, commence par n'apercevoir et ne comprendre que les objets et les mouvements. Ce sont ses premiers éducateurs. Mais des objets et des faits eux-mêmes, il ne saisit d'abord que les caractères les plus extérieurs, c'est-à-dire qu'il n'éprouve qu'une somme assez restreinte d'impressions élémentaires, qu'il attribue naturellement comme qualités réelles aux objets et aux mouvements, à l'occasion desquels il les a éprouvées (1), et qui lui servent à les distinguer et à les désigner. Les couleurs, les formes, la saveur, l'odeur, le son, la résistance, le mouvement, la douleur, le plaisir, voilà ce que voit d'abord l'enfant. Il est exactement dans la même situation intellectuelle que les peuples primitifs. Toute la série des impressions secondaires, les notions des rapports, les idées, la personnalité, la conscience, produits d'une expérience et d'un développement intellectuel plus complets, échappent longtemps à son observation. Tout cela se forme progressivement, s'accumule par un travail latent au fond de son intelligence; il n'en prend conscience qu'assez tard. La première éducation par les sens, tout extérieure, le prédispose donc admirablement à comprendre la poésie antique, qui est proprement la poésie de l'enfance, la poésie des sens, des impressions primitives, et par là les plus communes à l'humanité tout entière.

---

(1) La philosophie officielle, avec sa distinction des qualités primaires

C'est par ce caractère qu'elle convient à l'instruction des enfants; l'étude des littératures modernes épuiserait et dessécherait des intelligences encore trop peu formées pour les comprendre.

---

et des qualités secondaires de la matière, entretient soigneusement cette erreur. Nos éclectiques du XIX^e siècle sont à cet égard aussi avancés qu'Homère et Aristote. Cependant cette théorie commence à les embarrasser, et les plus intelligents, sans la remplacer par une autre, prennent l'habitude de ne plus parler des qualités de la matière. Ils n'osent pas encore reconnaître que ces prétendues qualités ne sont que des modifications de l'intelligence, parce que cela les mènerait plus loin qu'ils ne veulent aller. Il paraît plus simple de supprimer la difficulté.

Cependant il y aurait quelques précautions à prendre qu'on ne prend pas. Parmi les idées qui se rencontrent dans les livres anciens, il y en a qui tiennent uniquement à des circonstances particulières de climat, de géographie, de gouvernement, aux habitudes spéciales des sociétés auxquelles appartenaient les écrivains. Celles-là, sans cesse contredites par les circonstances contraires au milieu desquelles se trouve placé l'enfant, n'exercent guère d'influence sur son esprit, et par suite n'entraînent pour lui aucune conséquence fâcheuse; il s'en distingue sans peine, parce qu'il voit que les faits qui les exprimaient ont changé. Celles mêmes qui, sans avoir complètement disparu, se rapportent trop évidemment à un état de civilisation inférieure, ne restent également que dans sa mémoire comme renseignements sur l'histoire du passé. Ainsi par exemple ce qui rappelle l'esclavage, la mythologie païenne, le droit strict de la force, le devoir de la vengeance.

Mais il y en a un grand nombre dont le caractère moins tranché ne lui permet pas de faire aussi facilement la distinction et de les rapporter nécessairement à une société différente de celle où il vit. La morale antique, par exemple, peut, par certains côtés et surtout par l'illusion des mots, paraître se confondre avec la morale moderne dont, à d'autres points de vue, elle est pourtant si éloignée. Cette illusion est si facile que la plupart de nos moralistes contemporains ne soupçonnent pas les différences réelles qui les séparent. Mais c'est surtout dans la critique littéraire que cette confusion est fréquente, pour ne pas dire perpétuelle.

Or, les idées ainsi implantées dans l'esprit, à l'époque où l'enfant ne songe pas à reconnaître chacune des acquisitions nouvelles qu'on lui fait faire, sont, de toutes, celles qu'il est le plus difficile de déraciner. Pour le plus grand nombre, elles deviennent des habitudes, des besoins de l'esprit; c'est le fond commun de tous ces préjugés solides, qui semblent plonger par leur base dans l'âme elle-même, et qui résistent sans plier à tous les assauts de la logique et de la science. Etant placées en dehors de tout raisonnement, le raisonnement ne peut rien contre elles. Ce qui fait leur inébranlable solidité, c'est précisément qu'ils sont fondés sur l'ignorance, sur l'absence de tout choix et de toute réflexion, c'est qu'ils ont été acceptés sans aucun examen; c'est qu'en réalité, ils ne sont pas dans l'intelligence, mais dans la mémoire. Les attaquer par les armes de l'intelligence, c'est battre l'eau à coups de canon.

Un petit nombre, en arrivant à l'adolescence, commencent à réfléchir. Ils veulent se rendre compte de leurs richesses intellectuelles. C'est alors seulement qu'ils découvrent dans leur esprit toute cette accumulation indigeste d'idées que l'éducation y a mises à leur insu. En les y découvrant, ils les prennent naïvement pour le produit le plus naturel de leur intelligence. C'est ainsi que Descartes a retrouvé dans sa tête à peu près tous les principes de la philosophie antique qu'on lui avait appris, et qu'il a fait de cette trouvaille, peu merveilleuse, la fameuse théorie des idées innées.

Du moment qu'il est admis qu'une idée est naturelle à l'intelligence, c'est déjà une forte présomption pour qu'on ne doute pas de sa légitimité. Voilà donc les théories antiques, obscures, matérialistes, qui, sous prétexte d'innéité, se cantonnent dans les intelligences, s'y retranchent, y élèvent de toutes parts des palissades que les idées de progrès auront bien de la peine à franchir.

Si quelqu'un cependant de ces hommes sincères et intelligents, se sentant pris de doute, a la pensée de chercher dans l'histoire, de vérifier la légitimité de ces idées qui n'ont encore pour elles que leur propre affirmation, comment pourrait-il résister à la masse énorme de témoignages qui se dressent pour protester en leur faveur? L'antiquité tout entière avec ses poètes, ses artistes, ses philosophes se lève et dépose un vote unanime. Il découvre avec un ravissement profond que ce qu'il pense, tous les grands génies de l'antiquité l'ont pensé, que ce qu'il croit, tous l'ont cru, que ce qu'il rejette, tous le rejettent. Si, non content de cette vérification, il interroge les générations plus modernes, même accord entre elles, même concordance de leurs croyances avec ses propres croyances. Quelques hommes, çà et là, des fous pervertis par l'orgueil ou par l'envie, des misérables qu'on l'a instruit à mépriser, à haïr, dont le témoignage ne saurait avoir nulle valeur, ont seuls élevé leur aigre voix au milieu de ce beau concert et ont tenté de troubler cette touchante harmonie. Comment hésiter plus longtemps? Toute confirmation ultérieure est inutile. La vérité qu'il a découverte au fond de son intelligence est bien la vérité, la vérité éternelle. Oui, éternelle en effet, puisque c'est la même erreur transmise de générations en générations, implantée par les pères dans le cerveau docile et mou de leurs enfants, et ainsi de siècles en siècles, répétée par tous les échos de l'histoire. Voilà comment se forment et s'éclairent les intelligences. Comment s'étonner dès lors que nous portions si docilement le joug du passé et que nous nous sentions un mépris si superbe pour les pygmées qui osent essayer de soulever de leurs épaules cette carapace énorme de préjugés et d'erreurs accumulés par la conspiration involontaire, et d'autant plus aveugle, de tous les âges?

§ IV.

C'est ainsi que la plupart des idées philosophiques et morales de l'antiquité, plus ou moins transformées, sont passées à l'état d'axiômes et se mêlent si étrangement aux découvertes de la psychologie moderne pour les dénaturer et leur arracher leurs conséquences légitimes. Cette erreur est plus funeste qu'on ne semble le penser. Elle entrave la marche de l'intelligence en nous ramenant sans cesse au passé. A force de nous faire croire que l'homme est et doit être le même partout et dans tous les temps, elle nous habitue peu à peu à considérer le progrès comme une utopie, partout ailleurs que dans les sciences de la matière, et elle crée dans notre âme une hostilité sourde contre tout ce qui est nouveau. C'est un des plus solides fondements de l'hypothèse philosophique de l'éternité des idées et de l'identité des intelligences.

Cependant si nous empruntons aux anciens une partie de leurs principes philosophiques et moraux, la différence dans l'application est encore assez sensible pour qu'avec de l'attention nous puissions ne pas la méconnaître entièrement. On peut donc dire que nous laissons, à ce point de vue restreint, quelque place au progrès. Du moins nous ne le nions pas formellement.

Il en est tout autrement pour les principes de notre critique littéraire. La méthode et les habitudes des littératures anciennes sont devenues pour nous des lois et la règle de notre jugement. Nous n'y avons rien changé volontairement et sciemment. La transmission de l'interprétation classique s'est faite de génération en génération avec une régularité parfaite. Chaque professeur a soigneusement enseigné à ses élèves ce que ses professeurs lui avaient enseigné à lui-même, avec approbation du gouvernement, qui a ses traditions classiques tout comme ses doctrines politiques et administratives. Il y a même en France une grande école fondée tout exprès pour préserver les futurs professeurs de la tentation de tout enseignement original et pour compléter et solidifier par une suraddition d'habitudes traditionnelles la superstition du passé dans ces jeunes têtes, déjà bien préparées du reste par les souvenirs du Lycée. C'est ainsi que des hommes intelligents, animés des meilleures intentions, honnêtes, pour la plupart, plus que dans nulle autre administration, quelques-uns même croyant vaguement au progrès des intelligences, se font, sans y songer, par imitation, les propagateurs des vieux préjugés, les organes des doctrines arriérées, et retiennent les jeunes intelligences qui leur sont confiées dans la servitude de l'antique ignorance. Adoration de l'antiquité grecque et latine, voilà le mot d'ordre de tout enseignement en France, tout le reste est proscrit. Une seule littérature moderne a trouvé grâce aux yeux des classiques, c'est celle que protège l'ombre de celui de tous les rois qui a le mieux reproduit chez nous les souvenirs du despotisme et de l'immobile gravité des Romains; et cette littérature, qui fut grande en effet, ce n'est pas par ses grands côtés qu'on nous la montre. Si elle a échappé à la proscription universitaire, ce n'est pas parce qu'elle a introduit dans l'art la psychologie, l'étude de l'âme humaine, c'est parce qu'elle est restée en apparence fidèle à l'imitation de l'antiquité; c'est par cette apparence qu'elle a mérité d'être placée à côté de ses aînées. Le plus grand génie de cette époque, aux yeux de bien des gens, c'est Boileau, le grand-maître du Parnasse et le prêtre des muses, le rimeur géomètre, qui a passé sa vie à mesurer au compas et à la règle les dimensions de chacun des genres cultivés par l'antiquité et à en imposer l'observation fidèle aux écrivains de son siècle. Il est resté pour nous l'expression la plus complète de cet esprit superficiel et de cette étroite admiration des œuvres anciennes, de ce fétichisme matérialiste de la forme et de la ligne qui fait le vrai caractère de notre enseignement classique. Toute notre critique se réduit à ériger en lois les procédés de la pensée antique. C'est en vertu de ces lois que nous jugeons les œuvres modernes. Dès lors, il est facile de comprendre qu'elles nous paraissent inférieures à celles de l'antiquité, et que les poèmes à la composition desquels nous avons emprunté nos règles s'y trouvent les plus conformes.

Cette habitude d'esprit nous rend incapables de goûter les œuvres des peuples qui ont le moins sacrifié à l'imitation des anciens. Il n'y a pas longtemps que Shakspeare, grâce à sa puissante originalité, était pour nous un barbare. Les classiques ont eu bien de la peine à se résigner à sa gloire. La poésie allemande les a également bouleversés. On a fini cependant par s'accoutumer au mal qu'on ne pouvait empêcher. Les livres anglais et allemands ont fait invasion en France. On commence à s'apercevoir que, pour ne pas ressembler à l'antiquité, ils ne sont pas pour cela absolument méprisables. J'espère que quand nous aurons rendu justice à tout le monde, nous finirons par reconnaître que nous avons été bien sévères envers nous-mêmes, et que notre littérature moderne, toute moderne qu'elle est, par le caractère aussi bien que par le temps, a bien aussi son mérite. Les théories seront bien forcées alors de se modifier. Il faut reconnaître que ce travail est commencé; mais le fond n'a pas changé.

De là, de singulières contradictions. On manque aujourd'hui de mots pour exprimer l'enthousiasme qu'inspire ce même Shakspeare, pour lequel on n'avait naguère ni assez d'injures ni assez de sifflets. Cependant la critique persiste à déclarer avec sérénité que le goût est invariable. En effet, quand elle formule ses principes, on voit qu'elle ne fait que répéter la leçon de l'antiquité. Sauf un petit nombre de modifications, dont elle n'a pas conscience, ses préjugés sont encore ceux d'Aristote, et son principe fondamental, la tradition, l'immobilité.

Une autre cause de cette immobilité, c'est l'entêtement des rêveries métaphysiques, et c'est encore un legs de l'antiquité. Quand l'esprit antique, dépassant les impressions purement concrètes et sensibles, fut arrivé au second degré du développement intellectuel, c'est-à-dire à la généralisation et à l'abstraction, il appliqua naturellement à toutes choses cette nouvelle forme de la pensée. Alors fut fondée la métaphysique, la science du général et de l'abstrait. Mais le génie des premiers peuples, nécessairement objectif, en s'élevant d'un degré, restait dominé par l'habitude des réalités. Il ne pouvait pas encore concevoir l'existence purement intellectuelle des idées. Aussi les nouvelles conceptions de la science conservèrent-elles le caractère objectif qu'on était habitué à prêter à la connaissance des objets extérieurs, et la métaphysique ne fut qu'un matérialisme déguisé sous des abstractions. Les entités métaphysiques eurent une existence propre, extérieure, indépendante de l'intelligence qui les étudiait, par conséquent furent considérées comme absolues, éternelles, universelles, sans changement possible. La critique, c'est-à-dire l'étude de l'âme humaine par celle de ses impressions en face des œuvres littéraires, en tombant dans la métaphysique, devint l'esthétique. L'idéal, conception variable et progressive de l'âme humaine, s'appela le Beau, entité immobile, dont l'attraction seule, comme toutes les idées platoniciennes, détermina l'inspiration du poète, par son contact avec l'intelligence. Au lieu de s'attacher à l'observation de l'âme et à l'étude de ses modifications progressives, les métaphysiciens s'occupèrent uniquement de déterminer par abstraction et généralisation la formule logique du Beau, c'est-à-dire d'une idée une fois prise dans l'intelligence, telle qu'elle était à un certain moment, et maintenue de force dans l'immobilité (1). C'est la même erreur de méthode qui a frappé si longtemps de stérilité toutes les sciences. Du moment qu'elle place hors de l'âme et immobilise les idées, la métaphysique n'est plus qu'un jeu d'esprit, plus ou moins ingénieux, mais toujours funeste, par l'incessante tentation à laquelle elle ne peut se dérober de méconnaître le progrès. Les axiômes

---

(1) C'est le procédé constamment employé par les philosophes. Ils regardent dans leur cervelle, et y trouvent une idée, Beau, Juste, Dieu. Ils la saisissent et la dissèquent, autant que possible sans la tuer. Puis ils enregistrent les observations, avec cette note : voilà ce qu'est, ce qu'a été et ce que sera toujours le Beau, ou le Juste, ou Dieu. Tel qui a dit le contraire n'avait pas le sens commun, et si quelqu'un dans l'avenir n'est pas de mon avis, sachez qu'il ment. Or voici ce qui arrive. A mille ans de là ou deux mille ans, un autre philosophe fait la même expérience. Il trouve tout autre chose, mais il ne s'en doute pas, parce qu'il a sous les yeux une traduction de la note du premier opérateur, que les mêmes mots n'ont plus la même signification, et se sont modifiés précisément dans le sens des modifications qui distinguent en réalité l'observation du second philosophe de celle du premier. Le résultat officiel de cette observation est donc que les hommes sont toujours exactement les mêmes, et qu'il y a accord parfait entre

les philosophies des deux temps. — Au même moment, un autre philosophe qui soupçonne que le sens des mots a changé, fait la même expérience. Il voit la même chose que son contemporain, mais comme il comprend mieux le grec, il conclut qu'Aristote ou Platon ont fort mal observé, car ils ne sont pas du tout d'accord avec lui sur un objet ainsi invariable que l'intelligence humaine. Car c'est là le point admis, reconnu, et pourquoi ? 1° Parce que nous avons une vague habitude de considérer les idées comme autres que nous-mêmes; 2° parce que l'identité des mots nous déguise la différence de leur signification; 3° parce qu'au moment où nous examinons en nous-mêmes une idée, nous la trouvons naturellement une, et quand plus tard nous examinons de nouveau, si nous y trouvons quelque chose de plus, nous pensons l'avoir oublié à la première inspection. — Il en résulte que la métaphysique, science extérieure à l'homme, science des objets dont l'homme n'est que le miroir, devrait être immobile par principe et qu'elle change sans cesse, inventant toute espèce de raisons pour expliquer un changement tout naturel du moment qu'on admet que son objet réel est l'âme humaine et que l'âme progresse. — Du reste, ce mot de métaphysique est fort vague. Si la métaphysique est la science de l'être en soi, des objets de la connaissance considérés hors de la connaissance, en ne faisant de l'intelligence que l'instrument de leur étude, c'est l'ontologie, science absurde et contradictoire. Si l'on reconnaît que les idées sont des produits de l'intelligence, et que la métaphysique étudie ces idées, c'est de la psychologie pure, laissant en dehors la première phase, la phase dite sensible du développement intellectuel. Si on en fait une étude des idées par leurs conséquences, alors ce n'est qu'une application de la logique aux données de la psychologie et une vérification par syllogisme des résultats de l'observation directe, plus ou moins incomplète. En tous cas, c'est un terme fort vague et qui cause bien des malentendus.

de la géométrie et des sciences purement logiques ne sont indubitables que parce qu'ils sont constitués par la généralisation spontanée d'une longue série d'expériences nécessaires; ils ne sont immobiles que parce que ce sont des tautologies, dont la négation impliquerait contradiction. Mais la méthode géométrique, appliquée aux conceptions mobiles d'une intelligence progressive, est simplement absurde. L'infériorité de la métaphysique en France, tant déplorée par les philosophes géomètres, passionnés pour les savantes et frêles constructions d'outre-Rhin, me paraît être un des plus heureux signes de ce temps et notre principal titre d'honneur; c'est la promesse d'un prochain renouvellement des études psychologiques, fondées sur un principe nouveau en philosophie, le progrès. Il y a assez longtemps que la métaphysique, à l'imitation de l'antiquité, laisse de côté l'esprit qui connaît pour ne s'attacher qu'à l'objet de la connaissance, et égare les plus vives intelligences à la poursuite d'un Beau chimérique. Au nom d'une abstraction, elle prétend enfermer dans son cadre immobile ce qui est le signe du progrès chez l'homme, l'idéal, et imposer à la poésie un type unique et immuable. Depuis longtemps elle l'aurait rendue stérile, si chaque homme ne portait dans son âme une force vive que rien ne peut tuer, le besoin du progrès.

Les critiques méconnaissent donc les conditions du progrès, et par habitude d'enfance et par système. Grâce à l'uniformité de l'éducation dans notre société si bien réglée, nous nous faisons tous leurs complices, et ce qu'ils proclament, tout le monde à peu près le pense. C'est ce qui explique leur succès. Molière a eu beau protester contre leurs affirmations et réclamer pour le génie le droit à l'originalité; il a bien pu faire rire de ses adversaires, mais il n'a pas ruiné leur crédit, non plus que Voltaire, plus tard, n'a triomphé d'une autre superstition. L'école romantique, en relevant de nos jours le drapeau de la liberté dans l'art, n'a guère eu plus de succès, parce qu'elle ne s'est pas rendu un compte assez net des difficultés de la question qu'elle soulevait. Au fond, sa doctrine, toute libérale qu'elle était par certains côtés, n'était qu'un retour instinctif et inconscient aux procédés les plus arriérés de la poésie primitive. Elle restait malgré elle enchaînée aux souvenirs de sa première éducation. Elle a échoué parce qu'elle n'attaquait pas le problème par le côté vraiment important. Elle a modifié l'art, mais la critique classique lui a survécu; c'est encore elle qui règne en ce moment, et la notion du progrès dans les arts semble plus compromise que jamais.

§ III.

Il n'en est rien cependant, et malgré tous leurs efforts nos critiques ne peuvent pas plus arrêter le mouvement dans leurs propres esprits que dans l'âme des poètes. Le progrès les entraîne malgré eux, pendant qu'ils le nient. On dirait des passagers qui nient le mouvement du vaisseau qui les emporte. Par une contradiction, qui peut paraître bizarre, pendant qu'ils prétendent enchaîner les poètes à l'imitation de la poésie antique, ils transforment chaque jour à leur insu cet immuable modèle. Cet Homère, qu'ils proposent à notre admiration, n'est plus l'Homère des Grecs. C'est un poète sans cesse nouveau que nous créons nous-mêmes à notre propre image, et auquel nous ajoutons sans relâche les progrès accomplis par notre intelligence. C'est cette transformation progressive qui explique la progressive admiration que nous inspirent ses œuvres. La série des traductions et des commentaires de l'Iliade et de l'Odyssée suffirait pour suivre de siècle en siècle le développement du sens poétique dans l'humanité; et le charme nouveau que nous trouvons à chaque lecture nouvelle de ces poèmes n'est autre chose que la marque du progrès qui s'est accompli en nous-mêmes. Nous croyons ne faire que le mieux comprendre, tandis que, en réalité, c'est nous qui chaque jour lui ajoutons quelque trait. C'est ainsi qu'à force de grandir Homère, nous en avons fait ce génie immense dont la supériorité nous accable. Nous personnifions en lui notre idéal, et Homère nous paraît d'autant plus sublime, que ce sentiment de l'idéal est en nous plus élevé. C'est notre propre poésie qui nous fait désespérer de la poésie.

Il reste à expliquer d'où vient cette illusion, et pourquoi nos poèmes modernes ne s'y prêtent pas également. C'est ce que je vais tâcher de faire. Mais il est indispensable de rappeler auparavant quelques-uns des principes que j'ai précédemment établis.

Nous avons déjà remarqué que l'enfant ne voit d'abord, des objets, que les images, c'est-à-dire qu'il n'est encore capable que des impressions de couleurs, de sons, de mouvements. Mais ces impressions, pour être élémentaires, et par là communes à tout le genre humain, n'en sont pas moins des modifications de l'âme, aussi bien que les impressions plus profondes et plus complètes qu'elle éprouvera plus tard. Seulement ce sont les premières et les plus simples. Comme elles se produisent quand la réflexion n'existe pas encore, et que ce premier développement de l'intelligence se fait à notre insu, nous ne pouvons nous décider à reconnaître à ces impressions un caractère personnel. Tout ce qui tient à cette période de notre existence intellectuelle nous rappelle l'idée de la passivité; et naturellement le langage a consacré cette illusion. Les impressions mêmes qui nous paraissent maintenant les plus évidemment personnelles, la joie, la douleur, l'effroi, la pitié, l'admiration, le respect, l'amour, étaient pour les anciens des qualités inhérentes aux choses et plus ou moins permanentes. Cette erreur s'est transmise jusqu'aux temps modernes par l'influence des langues, et par celle de la scholastique, toute imprégnée des doctrines antiques. La plupart des difficultés qu'éprouvent les commentateurs et les traducteurs pour comprendre les œuvres de la philosophie grecque proviennent de ce qu'ils méconnaissent cette manière de concevoir la nature.

Par la même raison, la conception morale est purement objective. Toute vertu est dans les actes ; ce ne sont pas les hommes qui sont vertueux ou coupables, ce sont les choses qui sont bonnes ou mauvaises par elles-mêmes. Elles ne font qu'étendre à l'homme la contagion de leur souillure ou de leur mérite. Cette conception matérialiste est le fondement de toutes les religions et de toute la morale de l'antiquité. L'histoire et la littérature grecques perdent une grande partie de leur sens par la substitution que nous faisons continuellement de nos conceptions à celles des premiers temps ; le fatalisme, qu'on se donne tant de peine à expliquer, n'est pas autre chose. Cette doctrine objective se maintient en partie jusque dans le stoïcisme le plus avancé, et Sénèque lui-même semble ne pas concevoir la vertu autrement.

On comprend à plus forte raison que les sciences naturelles de l'antiquité soient engagées dans cette erreur, d'où résulte que chaque fait et chaque objet étant essentiellement constitué par l'ensemble des impressions qu'il fait sur l'homme, il était impossible que l'idée même de les soumettre à l'expérimentation se présentât à l'esprit; car ou une seconde expérience aurait reproduit les mêmes impressions, et l'on n'aurait pu en conclure que l'identité de l'objet ou du fait; ou bien le résultat eût été différent, et alors la seule conclusion légitime eût été que la chose observée avait changé d'état ou de nature. L'âme reste passive, soumise au choc du dehors, et en quelque sorte impersonnelle.

La langue répond à cet état de l'esprit. Elle représente toutes choses par leurs caractères sensibles, et la phrase n'est qu'une suite de sons ou d'images qui peignent les objets et les actions aux oreilles ou aux yeux. L'écriture figurative, certainement la plus ancienne, ne fait que représenter les objets comme la langue elle-même. Si la sculpture est l'art par excellence de l'antiquité, cela ne tient pas à une autre cause, et il serait facile de démontrer que sa langue, son écriture et sa poésie, produits nécessaires et parfaitement homogènes du premier développement de l'intelligence, ont elles-mêmes tous les caractères de la sculpture.

Le progrès dans toutes les sciences et dans tous les arts est dû uniquement à une réaction plus ou moins tardive de la personnalité humaine, entrant progressivement en possession d'elle-même, contre l'objectivisme absolu de la première antiquité. Ce caractère est en effet le plus curieux et le plus profond de toute la science antique, et tant qu'on ne se placera pas à ce point de vue pour l'étudier, il me paraît impossible qu'on arrive à des résultats sérieux. Le plus grand, et l'on peut dire (car il comprend tous les autres), l'unique progrès accompli par l'humanité depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, consiste donc dans la substitution progressive du point de vue subjectif et idéaliste au point de vue objectif et matérialiste des anciens. Ce progrès est du reste bien loin d'être achevé, et nous n'en avons pas encore pris conscience.

Cela nous explique le caractère principal de la poésie d'Homère, tout entière consacrée à la description des objets ou au récit, qui n'est que la description plus ou moins abrégée des mouvements et des actes.

Ce besoin de décrire est tellement naturel au temps d'Homère que toutes les fois que, grâce au progrès latent de l'abstraction et de la généralisation, un mot, par un emploi fréquent, a perdu quelque chose de sa valeur figurative, le poète y joint une épithète qui rétablit l'image effacée. Les traducteurs, qui retranchent ces épithètes, font preuve d'inintelligence; ils ne comprennent pas que c'est un des traits les plus caractéristiques de l'antiquité. Les noms propres, qui sans doute, dans le principe, désignaient les hommes par un caractère sensible, ont aussi toujours leur épithète qui marque le personnage, soit par une qualité permanente, soit par un trait accidentel, mais toujours extérieur. C'est ainsi qu'Homère dira : Achille aux pieds rapides, Hector au casque brillant.

Nous avons remarqué que ces épithètes ne varient pas avec les actions accomplies dans le moment présent par le personnage. Achille faisant rôtir un mouton, n'en est pas moins le divin Achille. La raison apparente, c'est que l'épithète marquant le plus ordinairement un caractère extérieur ou habituel, il n'y a pas de nécessité de la changer, parce que le personnage accomplit à un moment donné un acte qui ne s'y rapporte pas. Mais la vérité, c'est qu'une statue, pour être vue de différents côtés, n'en est pas moins la même statue. Or, les personnages d'Homère ne sont pas à proprement parler autre chose. L'homme peut être l'instrument des actes les plus divers, mais cette diversité est dans les actes, non dans l'agent, qui reste en quelque sorte immobile et sans rapport moral avec ce qu'il fait. Cette conception nous paraît singulière, à nous qui croyons à la liberté de l'homme et qui jugeons de la moralité de l'acte par l'intention de l'agent. Mais il résulte de là que notre manière de juger est absolument l'inverse du point de vue antique. Pour nous, l'agent seul est responsable ; c'est sa disposition morale qui varie. L'acte, divers par ses motifs ou ses conséquences, est moralement identique à lui-même, puisque tout acte, en tant qu'acte, est moralement indifférent. Pour les anciens, tout au contraire, en raison du point de vue objectif dont ils considéraient toutes choses, c'est l'action qui porte le caractère moral. L'homme, moralement étranger à l'acte dont il ne recevra pour ainsi dire qu'une contagion matérielle, ne fait qu'obéir à une impulsion extérieure, qui est ou la volonté des dieux ou plus souvent l'attraction de l'acte lui-même ; par conséquent, il reste toujours dans une sorte d'immobilité morale. Les épithèthes de circonstance, autres que celles qui se rapportent à un changement extérieur, sont donc presque nécessairement inconnues à Homère (1).

---

(1) Au commencement du premier chant de l'Odyssée, Jupiter rappelle la mort d'Egisthe, tué par Oreste, pour avoir assassiné Agamemnon. Aux yeux d'Homère, cet acte est mauvais, puisqu'il est contraire

Dès lors, il me paraît facile de comprendre que l'antiquité ait considéré l'imitation comme le principe unique de tous les arts. Puisque l'émotion est dans les objets et dans les faits, le poète n'a pour produire l'émotion qu'à imiter les objets ou les actions émouvantes. La théorie des arts se bornera donc à la nomenclature des représentations et des combinaisons qui possèdent au plus haut degré cette propriété. La poétique d'Aristote n'a pas d'autre fondement. C'est pour l'avoir considérée autrement qu'on l'a trouvée incomplète ou obscure. Aucun écrivain n'est plus clair qu'Aristote, quand on ne veut pas le forcer à penser et à parler comme nous. Malheureusement, c'est ce qu'on a toujours fait.

L'imitation, entendue en ce sens, est en effet le procédé de la poésie antique, comme c'est d'abord pour l'enfant le seul moyen d'exprimer sa pensée. Si cette période, si longue dans l'histoire de l'humanité, est si courte chez l'enfant moderne, cette différence tient à l'éducation, au langage, au milieu dans lequel il se trouve placé et auquel il s'assimile rapidement, tandis que tous ces secours ont nécessairement manqué aux premiers efforts du genre humain.

à la volonté exprimée des dieux. Il n'en laisse pas moins à Egisthe une épithète qui, sans signifier *irréprochable*, comme on traduit habituellement, est cependant honorable. Il me paraît probable que le mot grec qu'il ajoute au nom d'Egisthe exprime ce sentiment de respect qu'inspirent la puissance et le succès obtenus même par un crime aux peuples barbares et aux hommes qui ne conçoivent d'autre droit que celui de la force.

D'un autre côté, il est très important de comprendre que, tout en croyant imiter et décrire les objets et les actes, le poète est dupe d'une illusion. L'homme, quoi qu'il fasse et à quelque époque qu'on le considère, ne peut jamais être réduit à n'être que le miroir de ce qu'on appelle le monde extérieur. Il faut donc bien s'entendre sur ces mots d'imitation et de description, qui peuvent tromper à cet égard. Nous ne pouvons rien connaître que ce qui est en nous, c'est-à-dire nos idées, nos impressions. C'est de la présence de ces impressions que nous concluons à celle d'objets extérieurs, et c'est de la différence de ces impressions que nous concluons à la différence des objets. Par conséquent, lorsque nous croyons imiter et décrire ces objets, nous n'imitons et ne décrivons en réalité que les modifications de notre âme. Seulement, les impressions sensibles étant les plus élémentaires et les plus communes, nous sommes plus portés à les confondre avec les objets mêmes, que les impressions secondaires ou moins permanentes, qui d'ailleurs ne se produisent en général que quand l'intelligence plus développée commence à prendre conscience de ses opérations. Ce que nous appelons imitation ou description n'est donc que l'expression des impressions élémentaires de couleur, de forme, de son, de mouvement et de celles qui s'y ajoutent le plus immédiatement. Quand nous disons que le génie d'Homère et de ses contemporains est surtout descriptif, cela veut donc dire qu'il n'exprime que des impressions sensibles, les premières perçues par l'esprit de l'homme, et que les sentiments moraux qu'on peut découvrir dans ses poèmes sont ceux qui se rattachent le plus immédiatement à ce degré du développement intellectuel. Si nous en trouvons d'autres, c'est nous qui les ajoutons à notre insu.

CHAPITRE VI.

CAUSES DE L'INFÉRIORITÉ APPARENTE DE LA POÉSIE MODERNE.

I. Pourquoi la poésie moderne se prête moins que l'ancienne aux transformations de notre fantaisie. — II. Perpétuelle substitution du lecteur au poète. — Querelle des anciens et des modernes au XVIIe siècle. — Appréciations contradictoires des deux parties tenant à la même erreur de point de vue. — III. Pourquoi la poésie moderne est-elle moins accessible à toutes les intelligences que la poésie antique? — Dans quelle mesure tout le monde peut-il comprendre Homère? — Personnalité de Shakspeare opposée à l'impersonnalité d'Homère.

§ I.

Comme les émotions et les idées, dont nous trouvons l'expression directe dans les poèmes homériques, tiennent à la forme primitive de l'intelligence, c'est-à-dire à celle que tout homme a traversée dans son enfance, avant de parvenir par un développement ultérieur à des sentiments plus variés et plus profonds, nous recommençons à notre insu, en lisant ces poèmes, ce travail qui nous est familier. Nous ajoutons aux impressions rappelées toutes celles dont, en nous-mêmes, celles-ci ont été l'origine et qui semblent s'y rattacher naturellement, jusqu'à la dernière limite de notre propre développement.

Les descriptions d'Homère n'étant que des copies des impressions les plus générales, nous nous trouvons en face de ses descriptions dans la même situation qu'en face de la nature; l'émotion de chacun n'a donc alors d'autre mesure ni d'autre limite que celles mêmes de son intelligence et de sa sensibilité, sans que cela prouve rien en faveur du génie du poète.

Nous ne nous trompons pas moins dans le jugement que nous portons sur les sentiments des personnages qu'il fait agir. Habitués par l'expérience que nous faisons chaque jour sur nous-mêmes à juger des sentiments par les actes, nous prêtons naturellement aux personnages d'Homère nos propres intentions. Par un penchant honorable pour l'humanité, et qui n'est autre que la force intérieure qui nous fait progresser, nous supposons ces intentions généreuses et élevées tant que rien ne nous force à les juger autrement. Comme Homère présente le plus ordinairement les actes seuls, sans en déterminer le caractère moral par l'intention de l'agent, et sans y joindre aucune appréciation personnelle, nous nous laissons aller sans obstacle à notre pente naturelle, nous élevons ses héros à toute la hauteur dont nous sommes nous-mêmes capables, et nous admirons et aimons le génie du poète qui a su exprimer ces émotions, qui réellement ne sont qu'en nous-mêmes.

Placez un jeune enfant devant le paysage que vous trouvez le plus pittoresque et le plus grandiose. Il n'y verra que des arbres, des torrents, des rochers, des prairies, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus élémentaire dans la connaissance, des formes, des couleurs, des bruits. S'il s'y rencontre des hommes ou des animaux, c'est ce qu'il remarquera surtout. Son émotion, s'il en éprouve, il ne saura pas l'exprimer, il n'en aura pas conscience; elle n'aura d'ailleurs rien de profond ni de vraiment poétique, au sens où nous l'entendons. En face du même paysage, supposez un artiste exercé à sentir les beautés de la nature. Les objets n'auront pas changé, ce seront toujours des formes, des couleurs, des bruits; mais au lieu de s'arrêter à ces premières impressions, il ira plus avant; il trouvera mille harmonies secrètes, mille rapports mystérieux, qui ne sont que des impressions nouvelles d'une intelligence et d'une sensibilité plus complètes, et dont le spectacle présent n'est que l'occasion.

De même deux artistes, croyant copier les mêmes arbres et les mêmes rochers, feront deux tableaux très différents, si leurs âmes sont différentes; les objets ne seront pour eux que l'occasion de manifester ces différences. Il y a plus. Le même artiste ne pourrait guère en face du même paysage en faire deux représentations absolument identiques, parce que chaque âme a son évolution particulière qui, en la transformant, semble lui transformer les objets, sinon par les impressions élémentaires, au moins par celles d'un degré supérieur. Les impressions les plus élémentaires ne sont donc que la première manifestation et le point de départ du travail intérieur de l'intelligence. Mais celles mêmes qui semblent fournies le plus directement par les sens, tout en paraissant persister, se transforment continuellement par le développement intellectuel. Nous savons que les sculpteurs des plus anciens temps ne voient que les formes les plus générales du corps humain; proportion, détail, harmonie, expression, ce qui marque la vie et l'âme, tout cela leur échappe. Telles sont les plus anciennes statues et les bas-reliefs de l'Egypte, de l'Assyrie et de la Grèce. Les artistes de ces temps voient les yeux de face dans des figures de profils, et accollent des oreilles entières à des figures vues de face. La peinture ancienne ignore les raccourcis, le clair-obscur, et jusqu'aux derniers temps, elle a représenté les personnages étagés les uns au-dessus des autres, comme placés sur un plan très incliné. La perspective est une découverte moderne. L'enfant qui commence à dessiner fait exactement comme les sculpteurs et les peintres anciens. Et qu'on ne croie pas que la faute en soit à l'inexpérience de sa main qui ne seconde pas sa pensée. Il voit réellement les choses de cette manière. Après avoir achevé son dessin, il ne reconnaîtra pas de lui-même les imperfections qui distinguent la copie du modèle, si l'on ne force pas à les apercevoir.

C'est précisément ce que nous trouvons dans la poésie d'Homère. Ses descriptions sont incomplètes, sans détails, comme les anciennes sculptures. Si les mots, plus élastiques que les lignes et les couleurs, nous permettaient de voir encore dans ses poèmes les choses comme il les voyait lui-même, nous serions peut-être bien étonnés parfois de notre admiration. Mais les mots demeurent, pendant que les impressions changent, et la pensée en progressant accumule sans cesse dans les mêmes expressions des idées et des impressions nouvelles (1). Cette apparente et trompeuse immobilité des langues au milieu de la mobilité réelle de l'esprit rend impossible cette curieuse expérience. Quand Homère parle des montagnes, des forêts, de la mer, nous prenons ces termes avec le sens, c'est-à-dire avec le souvenir des impressions que nous y attachons, et nous nous faisons un Homère à notre image. Pour que nous reconnaissions notre erreur, il faut qu'il nous en avertisse lui-même par quelque détail caractéristique, qui marque la différence de ses conceptions aux nôtres. Quand cet avertissement nous manque, nous nous abandonnons à la pente naturelle qui nous porte à nous substituer à lui. Or, cet avertissment fait défaut le plus souvent, précisément parce qu'Homère ne dépasse pas la première phase du développement de la sensibilité et ne marque que les traits les plus généraux.

---

(1) Cette continuelle transformation du sens des mots, produite par les changements ou les accumulations d'idées, est une des choses les plus remarquables, bien que des moins remarquées. Les expressions les plus *spirituelles* ont eu des sens matériels : *âme* a signifié respiration; *l'esprit* a été le souffle; la *vertu* a été la force ou l'utilité. En latin le mot *virtus* se trouve avec les trois sens de force physique, force intellectuelle, force morale. Tout le monde sait que les impressions intellectuelles, les idées ne peuvent s'exprimer que par des mots qui ont précédemment servi à exprimer des impressions élémentaires, c'est-à-dire des sensations ou des objets. Cette élévation progressive des mots du sens physique au sens métaphysique, constitue la forme la plus fréquente de la métaphore. Ce phénomène, facile à observer dans le langage, aurait dû faire réfléchir sur la série des développements qu'il suppose dans l'intelligence. Mais ce qu'on n'a, je crois, jamais remarqué, c'est que les expressions par lesquelles nous désignons les objets eux-mêmes ont singulièrement changé de sens. Le mot *mer* réveille en nous mille impressions poétiques, panthéistiques, infinies, auxquelles les anciens n'ont jamais songé, et dont l'intervention, involontaire de notre part, ajoute aux descriptions antiques de paysages maritimes des caractères et une puissance d'émotion qui n'appartient qu'à nous. Prenez de même les mots *forêts*, *montagnes*, toutes les expressions qui se rapportent au culte tout moderne de la nature; pesez les différences d'impressions contenues dans chacun de ces mots pour le poète grec ou le poète romantique, et vous aurez une idée des différences littéraires que les siècles apportent nécessairement aux œuvres des âges précédents. — Les mots mêmes qui semblent le plus spécialement réservés à la désignation des impressions les plus grossières, les plus matérielles en quelque sorte, suivent une progression de sens analogue. Le mot *pierre*, par exemple, n'exprime pour un ancien qu'un certain corps plus ou moins dur, rugueux et lourd,

Par conséquent, c'est l'antiquité même de cette poésie qui fait son éternelle jeunesse; elle paraît toujours nouvelle, uniquement parce qu'elle est ancienne. Les poètes d'une époque plus avancée, en ajoutant à

---

parce qu'il ne le connaît que par les impressions les plus superficielles. Pour le moderne, pour un chimiste, le même mot rappelle une série indéfinie de combinaisons possibles d'éléments, de constitutions moléculaires, de propriétés, etc., etc., et toute cette masse infinie de notions diverses reste comprise sous le même mot, duquel toute la science antique pouvait extraire tout au plus deux ou trois notions grossières, obscures et mal définies. Or, qu'est-ce que la ressemblance extérieure des mots, quand le sens en est aussi profondément différent? Et cependant c'est la ressemblance des sons et la persistance des formes qui règlent tous nos jugements, et qui nous jettent dans une multitude d'erreurs auxquelles nous ne sommes pas près de renoncer.

ces impressions générales des traits qui se rapportent plus intimement à une civilisation particulière et où se marque davantage leur personnalité, nous tiennent pour ainsi dire à l'écart et nous empêchent de nous confondre avec eux. La précision même de leur expression, en limitant leur émotion, impose la même limite à la nôtre. Par là ils nous forcent à mesurer le progrès qui nous sépare de leur temps, et restent au-dessous ou en dehors de notre idéal. Voilà pourquoi ils nous paraissent inférieurs aux anciens. Ceux mêmes qui ont précédé Homère, les poètes hindous des hymnes les plus anciens du Rig-véda lui sont également inférieurs, mais par une autre raison. Leurs impressions sont si incomplètes parfois, que cette imperfection paraît presque aussi saillante que dans la plus antique sculpture. Il faudrait, pour que ce défaut nous échappât, que nous pussions nous reporter par la mémoire à cet âge qui dans la vie de l'homme correspond à l'époque que la première poésie aryenne représente dans la vie de l'humanité. Or cet âge est celui où tout paraît confus et indécis aux yeux de l'enfant, et où il n'a pas assez pleine conscience des impressions qu'il éprouve, pour en garder le souvenir.

Homère tient le milieu entre ces deux époques. Il exprime ses impressions d'une manière assez précise pour que nous puissions y reconnaître le point de départ des nôtres, mais en même temps assez vague pour que rien ne nous oblige, en nous faisant obstacle, de nous apercevoir que nous sortons du poème pour rentrer en nous-mêmes. Alors nous allons, sans que rien nous arrête, jusqu'aux dernières limites de l'idéal que nous concevons. Comme naturellement nous ne pouvons rien concevoir au delà de cette limite, et que d'un autre côté rien ne nous avertit que nous cheminons seuls, Homère devient pour nous le premier des poètes, le plus simple, puisqu'il part des impressions les plus simples, le plus puissant et le plus vaste, puisqu'il nous porte et s'étend lui-même jusqu'aux bornes extrêmes de notre propre développement.

Il est dès lors facile de comprendre pourquoi on peut toujours relire Homère sans se lasser. C'est que notre propre progrès est incessant, et que, par la même illusion, nous attribuons toujours au vieux poète les émotions nouvelles et de plus en plus profondes, dont la lecture de ses poèmes est pour nous l'occasion. Si le plaisir que nous y trouvons est si vif, c'est qu'il n'y a pas pour l'homme de joie supérieure à celle de sonder, pour ainsi dire, la profondeur de son intelligence et de sentir son propre perfectionnement. Chaque lecture nous révèle un développement nouveau. Il ne faut donc pas s'étonner qu'on fasse chaque jour de nouveaux commentaires d'Homère. Chacun se retrouve lui-même dans le poète, et en réalité il y a autant d'Homères qu'il y a de lecteurs d'Homère, comme un paysage est aussi divers qu'il a de divers spectateurs. C'est donc une erreur de croire, comme on le dit trop souvent, que ce travail de commentaires et de critiques soit un travail stérile. L'historien qui commente les actes ne fait pas autre chose que le critique qui commente les écrits. Tous deux étudient le développement de l'intelligence humaine par un côté différent. L'homme, qui n'a dans le principe pour fournir à ce développement que les impressions directes des objets extérieurs, trouve dans les représentations qu'en ont faites les poètes une source d'impressions nouvelles, déjà plus élevées, humanisées en quelque sorte, et par là plus sympathiques, plus pénétrantes, plus fécondes. Chaque commentaire d'un poète est un poème nouveau, comme chaque commentaire d'un philosophe est une nouvelle philosophie. Le seul danger dont il faut se garder, c'est cette illusion trop prolongée qui fait de cette perpétuelle manifestation du progrès un argument contre le progrès.

Donc, c'est la complexité infinie (1) de la poésie primitive qui, pour nous, en fait le charme. L'intelligence moderne, formée et exercée par l'habitude de l'analyse à diviser ses impressions et à saisir entre ces parties diverses mille rapports secondaires et subtils qui échappaient nécessairement aux anciens, trouve, grâce à cette analyse même, dans ces peintures complexes, une source inépuisable d'impressions et d'émotions nouvelles, que nous nous figurons trouver ramassées et comme condensées dans l'émotion même du poète et exaltées à la mesure de sa propre sensibilité. La vérité est que ces impressions ne sont si poétiques et si fécondes pour nous, que grâce à leur vague et à leur complexité; qu'elles tiennent ce caractère de l'état même de l'âme dont elles sont l'expression directe et vivante, et que, par cette raison, ne pouvant jamais se ramener à une idée unique, définie, elles nous paraissent pour ainsi dire sans limites. Chacun de nous y découvre l'impression qui convient à la disposition de son esprit. Pour le philosophe, Homère est un grand moraliste; la science de l'âme humaine, la plus haute métaphysique y éclate à chaque pas. On sait tout ce que les Alexandrins et leurs successeurs ont découvert dans ses poèmes. Le politique admire les leçons que le poète donne à ses concitoyens divisés; le géographe s'extasie sur l'exactitude des descriptions qu'il fait des lieux qu'il n'a jamais vus. Le critique ne peut se lasser de célébrer l'art infini de la composition de ses poèmes, la variété qu'il a eu soin d'y mettre, sa connaissance profonde des passions de l'homme, et sa constante application à leur prêter les actes et le langage qui leur conviennent. Dans son admiration logique et réfléchie, il prend les dimensions du poète, le mesure sous toutes ses faces, au cordeau et à la règle, et ses observations soigneusement enregistrées deviennent la loi, le canon de la poésie. Malheur à qui tentera de s'en affranchir! Le peintre enfin admirera cette éternelle succession de tableaux. La théologie même y trouvera des aperçus nouveaux, des confirmations de ses dogmes; les pères de l'Eglise sont pleins de citations des poètes. Toutes les causes, toutes les sciences ont puisé dans la poésie antique des arguments et des observations victorieuses.

---

(1) C'est justement pour cela que les poètes, et surtout les poètes anciens, sont absolument intraduisibles. Notre langue analytique ne nous permet de rendre qu'une partie de l'impression. Ce n'est jamais qu'un trait à la place d'une statue. Ou bien, si l'on veut rendre tout, il faudrait faire comme le dessinateur en face d'une statue : la dessiner à tous les points de vue, c'est-à-dire donner cent images pour une, cent lignes pour un mot, et alors on perd l'ensemble. — Peut-il rien y avoir de plus instructif pour la psychologie que ce fait singulier, qu'une impression unique pour un temps devienne multiple pour un autre? Et il n'est pas nécessaire pour cela de supposer des siècles d'intervalle : chacun de nous peut l'expérimenter en lui-même. Tous ces beaux souvenirs de l'enfance ne sont pas autre chose. Sont-ce les objets qui changent? ou notre œil qui devient plus pénétrant? C'est notre âme, c'est nous-mêmes. Nous voyons *plus*, parce que nous sommes *plus*. C'est que la connaissance (et toute la psychologie, et par suite, tout est là), n'est pas celle des objets, mais de nous-mêmes.

Dirons-nous que c'est une illusion? Sans doute Homère n'a pas songé à tout cela; mais on peut le trouver dans ses œuvres, et toujours par la même raison, c'est que tout ce que nous concevons est non pas en dehors de nous, mais en nous-mêmes. Quand nous lisons un poète antique, c'est nous-mêmes que nous suivons dans notre propre développement, et non pas le poète que nous apprenons à connaître. Il y a des personnes qui, dit-on, n'ont jamais lu un mauvais ouvrage. Ce sont celles chez qui ce travail personnel de l'imagination est le plus actif, et qui par là sont le plus nettement distinctes, le plus complètement étrangères au livre qu'elles lisent, celles enfin qui lisent le plus évidemment en elles-mêmes (1).

---

(1) Il ne faut pas croire pour cela que le choix du livre soit indiffé-

C'est cette abondance toujours variée d'impressions croissantes qui fait le charme des arts, de la peinture, de la musique, de la poésie, quand les artistes ne se sont pas renfermés eux-mêmes dans des limites d'expression trop restreintes, c'est-à-dire dans des sujets trop précis. Voilà pourquoi on peut relire indéfiniment les mêmes poètes, revoir indéfiniment les mêmes tableaux, entendre indéfiniment la même musique. C'est que en réalité, c'est toujours un plaisir nouveau, ce sont des impressions qui changent ou qui s'ajoutent aux précédentes pour les modifier, les compléter. C'est le caractère commun des œuvres complexes et vagues de l'antiquité, qui se prêtent à toutes les transformations, et des œuvres puissantes et fécondes de nos grands poètes, qu'on ne peut épuiser. Pour les comprendre, il faut que nous les ayons vues ou entendues à tous les de-

---

rent. Les poètes médiocres ne retracent que les traits généraux et superficiels de la scène qu'ils présentent; ils la rendent comme ils l'ont vue. Le poète de génie en face de la même scène est bien autrement ému. Sa narration, rapprochée de celle de l'autre poète, et reproduite au crayon, donnera à peu près le même trait général, comme une enseigne peut ressembler à un tableau de Raphaël. Il y a de plus dans le second toute l'âme du poète. Par conséquent, sous la même apparence, il y a en réalité une impression tout autrement profonde, c'est-à-dire, complexe, féconde par là même, composée d'une succession ramassée d'un très grand nombre d'impressions, non analysées par le poète, mais qui en se réfléchissant en quelque sorte dans l'esprit du lecteur, plus sensible aux nuances, se laissent analyser, et fournissent par conséquent à son intelligence une pâture bien plus abondante et plus variée. C'est cette profondeur même de l'impression poétique condensée et exprimée avec tous ses caractères qui constitue le génie artistique.

grés de notre propre développement intellectuel, dans les dispositions morales les plus diverses; car si dans l'œuvre du poète, il y a l'âme du poète, en l'entendant, nous y ajoutons la nôtre; et c'est cet élément nouveau qui fait pour nous en grande partie la valeur du poème; c'est ce qui fait que pour beaucoup de gens Shakspeare et Boileau, comme poètes, sont égaux; c'est ce qui embrouille toute la critique en substituant toujours à la mesure du mérite de l'œuvre la mesure des impressions et de l'esprit du lecteur.

Ce qui est vrai des arts dans tous les temps, l'est surtout de la poésie dans l'antiquité. Elle nous plaît comme les souvenirs de notre enfance, que nous transformons; nous aimons à y retrouver tous les états par où nous avons passé. En effet, la première et la plus complète de toutes les jouissances, c'est de sentir son propre perfectionnement, d'y assister pour ainsi dire. De là pour nous un vif plaisir intellectuel de pénétrer dans cette complexité, de saisir et de marquer toutes les nuances des impressions qui en naissent. Les arts, par la progression des émotions qu'ils produisent en nous, nous permettent de constater sans cesse le progrès de notre pensée. Ces impressions, de plus en plus vives, plus intimes, plus élevées sont à la fois la marque d'un progrès accompli et la promesse d'un progrès futur. Les œuvres trop précises ou qui manquent de profondeur, c'est-à-dire qui ne sont pas l'expression d'une âme sérieuse, féconde et d'une émotion sincère, n'excitent pas ou ne soutiennent pas en nous ce travail de notre intelligence ; c'est parce que nous les avons vite épuisées et qu'elles ne peuvent plus nous servir à mesurer des progrès nouveaux, qu'elles nous deviennent bientôt insipides.

§ II.

Je ne me dissimule pas combien cette perpétuelle substitution du lecteur au texte qu'il a sous les yeux peut paraître invraisemblable aux hommes à qui une longue habitude a rendu cette illusion familière et à qui l'expérience des analyses psychologiques n'a pas appris combien ces erreurs sont communes. Une étude sérieuse de la philosophie antique comparée à ce que nous croyons èn connaître par les travaux qui ont été faits de notre temps, fournirait peut-être les meilleures preuves à l'appui de la thèse que je soutiens. Les impressions poétiques ne sont pas en effet susceptibles d'une détermination aussi précise que les principes et les idées des philosophes. C'est surtout en restituant à Platon et à Aristote leur véritable pensée qu'il serait facile de montrer qu'en étudiant les œuvres des anciens, nous leur appliquons le même système d'interprétation qu'eux-mêmes appliquaient à l'étude de la nature. Leur ignorance attribuait aux choses, comme qualités propres et essentielles, les modifications de leur propre sensibilité, et ne reconnaissait comme personnelles qu'un très petit nombre d'impressions, qui, par leur évidence, échappaient à cette confusion. De même, nous prêtons aux anciens les sentiments et les idées que notre intelligence plus développée conçoit à la lecture de leurs œuvres, toutes les fois que des différences trop tranchées ne nous interdisent pas cette assimilation. Mais pour le démontrer il faudrait recommencer dans l'ordre des idées philosophiques tout le travail que nous venons de faire à propos de la poésie, et cette démonstration nous entraînerait à de trop longs développements. J'aime mieux en chercher la confirmation dans un épisode célèbre de notre histoire littéraire.

Cette illusion est tout ce qu'il y a de réel dans le débat qui s'émut au XVII^e^ siècle entre Perrault et Boileau, et que reprirent Lamotte et M^me^ Dacier. C'est toujours la même obstination des hommes à ne voir jamais qu'eux-mêmes dans les hommes des siècles précédents. On ferait un livre curieux des méprises de cette nature. Il est vrai qu'il comprendrait toute l'histoire de l'humanité. Parmi tant d'écrivains qui ont raconté la querelle des anciens et des modernes, je n'en connais pas un qui se soit rendu compte des véritables causes de cette querelle.

Un des hommes du XVII^e^ siècle qui connaissait le mieux les Grecs, Racine, qui les lisait dans leur langue, est pleinement convaincu que son Alexandre « représente parfaitement le goût de l'antiquité, » et il déclare qu'il n'y a guère de tragédie « où l'histoire soit plus fidèlement suivie. » A l'entendre, ceux qui ne l'approuvent pas, montrent bien qu'ils connaissent médiocrement le goût des anciens. Il commence la préface d'Andromaque par une déclaration semblable; « pour peu qu'on connaisse l'antiquité, on verra fort bien qu'il a rendu ses personnages tels que les anciens poètes nous les ont donnés; il n'a pas cru qu'il lui fût permis de rien changer à leurs mœurs; toute la liberté qu'il a prise, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus. » Dans sa tragédie d'Iphigénie en Aulide, il croit sincèrement que la jeune princesse, si bien élevée, qu'il donne pour fille à Agamemnon, ressemble à la naïve jeune fille, si franche et si vraie de la tragédie d'Euripide. Il ne soupçonne pas ce qu'il y a de bizarre à cet étalage de belles manières et d'étiquette raffinée dans une tragédie dont la donnée nous reporte aux temps de la plus féroce barbarie. Le contraste de cette cour si polie avec l'idée d'un sacrifice humain n'a rien de choquant pour lui, non plus que pour ses contemporains. Dans la préface de Bajazet, il proclame le même principe. « La principale chose à quoi il s'est attaché, ç'a été de ne rien changer ni aux mœurs ni aux coutumes des Turcs. » Il avertit qu'il a eu soin de laisser à Bajazet « au milieu de son amour la férocité de sa nation. » Enfin il n'y a pas une de ses préfaces où il ne s'attache à démontrer avec quel scrupule il a suivi l'histoire. Il n'ose se permettre la moindre liberté à cet égard sans en expliquer les motifs. Ce respect est dans l'esprit du temps. La critique contemporaine lui demande un compte sévère des moindres infractions à cette règle; et il est certain que presque toujours, dans ses tragédies, les faits sont reproduits avec la plus minutieuse exactitude.

Cependant, malgré ce scrupule, tout le monde reconnaît aujourd'hui que les héros de Racine sont bien plus près du XVII^e^ siècle que de l'antiquité, plus Français que Grecs, Turcs ou Romains. Nous ne pouvons nous empêcher de sourire des déclarations du poète, et surtout de l'assurance des critiques qui, après lui, proclament que « le Mithridate de Racine est véritablement une tête antique, » et qui le louent d'avoir imaginé dans l'Iphigénie un Achille plus Grec que celui d'Euripide. Que conclure de tout cela? Les faits auxquels Racine et ses contemporains s'attachent si étroitement ont-ils changé depuis? Le vrai, c'est qu'on ne voit que ce qu'on a dans l'esprit; que les faits n'ont pas de signification nécessaire par eux-mêmes, et que chacun les interprète à son point de vue et suivant ses idées. Ce n'est que par une comparaison attentive et longtemps répétée que l'on arrive à découvrir, entre les faits diversement groupés, des rapports qui modifient les idées jusqu'alors reçues. Ce travail commençait à se faire au XVII^e^ siècle, mais la critique historique naissait à peine. On ne songeait guère qu'à réunir les faits, sans s'occuper des hommes, et l'on n'était pas encore arrivé à conclure de la diversité des actes celle des agents.

On peut dire que les écrivains des deux partis ignoraient presque également le vrai caractère de l'antiquité. L'ode sur la prise de Namur, donnée comme un spécimen de la poésie de Pindare, dont elle était censée résumer les principales beautés, était, il faut l'avouer, un assez faible argument pour convaincre les anti-pindariques. Racine, Boileau, M^me^ Dacier ne connaissent et n'admirent dans les poètes anciens qu'une poésie de convention. Perrault et La Motte la trouvent mauvaise, sans soupçonner davantage qu'ils sont dupes de la même illusion. Tous ne voient l'antiquité qu'à travers leur temps. Ils admettent les uns et les autres je ne sais quel art éternel. La question entre eux est de savoir si les anciens ont été fidèles à ces lois imaginaires et s'ils se conforment exactement aux prescriptions du Père Le Bossu. Les uns disent oui, les autres non. Mais, pour les uns comme pour les autres, Homère est un artiste, un homme de lettres auquel on a parfaitement le droit d'appliquer toutes les règles de la poétique moderne. Et ils ne s'en font pas faute. M^me^ Dacier, remarquant qu'il n'y a pas une seule comparaison dans le premier chant de l'Iliade, dira sérieusement : « Cela prouve qu'Homère a cru que les commencements d'un poème épique ne sauraient être trop simples, et que les grandes figures ne sont de saison qu'après que le fait est bien exposé et le *lecteur* bien instruit. »

Mais cette erreur est surtout celle de Perrault, de La Motte et de ceux qui se joignirent à eux dans leur insurrection contre l'antiquité. Tout héros pour eux était un Condé ou un Turenne; tout roi, un Louis XIV; tous les hommes, des courtisans ou du moins des bourgeois bien élevés. Comment alors ne pas se scandaliser de voir un Turenne, sous le pseudonyme d'Ajax, comparé à un âne? de se figurer un Condé, dans sa retraite de Chantilly ou à la tête des armées, en grand costume, préparant lui-même son dîner et faisant cuire à la pointe de son épée, en guise de broche, un gigot de mouton ou une cuisse de bœuf? Comment surtout ne pas s'indigner d'entendre Louis-le-Grand, le roi des rois, au milieu de toute sa cour et de ses grands officiers impassibles, traité par Achille de chien et d'ivrogne? Ils auraient pu conclure de ces faits qu'en prenant les Ajax et les Achille pour des Turenne et des Condé, ils se trompaient sur le vrai caractère des personnages d'Homère; ils ont mieux aimé croire qu'Homère n'entendait rien à la belle poésie, non plus que ses personnages aux belles manières, et que si l'on pouvait encore soutenir la lecture de l'Iliade, c'était à la condition de n'avoir jamais admiré les splendeurs de l'Agamemnon moderne. Le vieux poète évidemment était un homme de peu, qui n'avait pas été présenté ni admis à la cour. On comprend qu'en envisageant les choses à ce point de vue, ils devaient éprouver un bien sincère mépris pour les admirateurs d'une poésie aussi bourgeoise.

La différence fondamentale entre les deux partis, c'est que les uns sont conséquents et les autres ne le sont pas. Les *modernes*, uniquement touchés du présent, rejettent tout ce qui ne lui ressemble pas, et comme leur imagination et leur entraînement poétique n'ont rien de bien ardent, ils transfigurent moins les faits racontés par Homère, et voient plus nettement les plus saillantes différences. Aussi eurent-ils dans le public beaucoup plus de partisans que leurs adversaires. Ils servirent la cause du progrès, mais ce serait se tromper que de leur en prêter l'intention et de leur en faire un mérite. Ils se bornent strictement au présent, et s'ils admirent moins l'antiquité, c'est bien plutôt froideur et impuissance d'émotion que clairvoyance et sentiment réel du progrès. Leurs adversaires aussi jugent tout à la mesure des idées contemporaines, mais leur génie, plus sensible à la poésie, plus ému, les prédispose davantage à cette illusion, qui, ne trouvant pas dans le présent de quoi satisfaire ses aspirations idéales, les transporte dans le passé, où elles peuvent s'épanouir plus à l'aise, et il revêt la poésie antique de cette grandeur imaginaire, que peuvent seules y trouver les âmes vraiment poétiques. C'est une erreur, mais cette erreur accuse un vif sentiment de l'idéal, et par conséquent est en réalité bien plus près de l'idée du progrès que la froideur de Perrault et de La Motte.

Malheureusement Racine, non plus que Boileau et M^{me} Dacier, n'en eurent conscience, et c'est ce qui fit le triomphe du parti contraire. Pendant que ceux-ci combattaient sur un terrain parfaitement déterminé, et paraissaient avoir pour eux la logique, les autres, croyant partir du même principe, mais dominés à leur insu par des impressions complètement étrangères au principe qu'ils acceptaient, s'efforçaient vainement de démontrer qu'Homère n'avait méconnu aucune des règles de la poétique moderne. Cet effort impuissant pour concilier leurs impressions avec des règles factices et avec les habitudes de l'esprit contemporain donnait à leur argumentation une singulière indécision, les jetait dans des compromis, dans des confusions bizarres, parfois contradictoires, et compliquait leur thèse de mille difficultés que ne soupçonnaient pas leurs adversaires. Les violences mêmes qu'on a reprochées au parti des anciens tiennent à cette irritation intérieure de l'esprit qui croit avoir pour lui la vérité sans pouvoir la faire concorder avec la logique. Il n'y a rien d'irritant comme un syllogisme dont on accepte la majeure et dont on repousse la conclusion, sans pouvoir découvrir par où elle pèche. La Motte, qui n'a pas cet embarras, poursuit tranquillement son argumentation, accable son adversaire sous les conséquences du principe qu'elle admet, et n'a pas vraiment grand mérite à rester poli.

Du reste, cette préoccupation exclusive de nos propres impressions n'est pas particulière à la critique littéraire. Tous les jours nous voyons ainsi transformer les faits et les personnes sous nos yeux et dans notre propre esprit. Qui n'a rencontré des gens qui racontent de fort bonne foi des dangers terribles ou de merveilleuses aventures qui n'ont de réel que l'effroi ou la crédulité du narrateur? Tous nous sommes dupes de notre imagination, de nos passions, de nos préjugés. Un homme a toujours plus d'esprit ou de vertus le lendemain du jour où il est devenu riche ou célèbre. Les gens, avertis de son mérite, se font gloire de le reconnaître, et s'ils ont avec l'homme quelque relation, le plaisir de vanité qu'ils y trouvent devient sa principale qualité. Pour la plupart, un roi est toujours grand, une reine toujours belle. Tout le monde connaît l'histoire de Mme de Sévigné et de son admiration subite pour Esther. Louis XIV l'avait invitée par faveur et lui avait parlé après la représentation. Cela suffit pour égaler Racine à Corneille. L'amour commence toujours par une métamorphose semblable; ainsi du reste que toutes les autres passions, et c'est par là surtout qu'elles échappent aux prises de l'intelligence et de la réflexion. Par là les hommes, les idées, les faits, se modifient avec nos dispositions. Tout pour nous se transforme à mesure que nous changeons.

Ce fait psychologique est d'une importance capitale en histoire. Cette tendance, en nous substituant sans cesse nous-mêmes aux personnages de l'antiquité, nous empêche de les comprendre. Pour celui qui ne peut se réduire au rôle de témoin, l'histoire n'est qu'une lettre morte. Ne voyant dans tous les siècles que le même homme, qui est lui-même, il doit nécessairement traiter de chimère toute idée de progrès, si ce n'est peut-être dans les choses qui sont hors de l'homme. Mais alors qu'est-ce que le progrès dans les actes, si ce progrès ne va pas jusqu'à l'esprit d'où ils partent? Comment la cause étant immuable, l'esprit peut-il varier?

Cet épisode littéraire est un fait très important dans l'histoire du progrès. Il jette une vive lumière sur la question qui nous occupe. Elle était insoluble au XVIIe siècle, parce que des deux parts on se trompait également sur la nature de la poésie et sur le vrai caractère de l'antiquité. Ni les uns ni les autres ne se rendaient compte de cette puissance intime que nous appelons le progrès, et que nous trouvons dans l'histoire de tous les temps, mais déguisée sous les noms les plus divers et confondue avec les plus contraires éléments.

Ainsi donc, c'est toujours lui-même que l'homme voit autour de lui, sans s'en douter, puisqu'il ne peut voir que ses propres impressions. Mais il l'ignore. Il faut que nous nous étudiions longtemps nous-mêmes dans nos impressions élémentaires avant de comprendre qu'elles ne sont pour nous que le point de départ de notre développement intellectuel, et qu'il n'y a de réel objet de connaissance pour l'homme que l'homme même, principe, centre et but de toute sa science. C'est ainsi que l'étude des œuvres des anciens est devenue à son tour pour nous une occasion de développement, comme l'étude des premières impressions l'avait été pour eux-mêmes, et si nous parvenons à distinguer nettement nos propres impressions de celles qu'expriment leurs œuvres, nous aurons accompli, à un degré supérieur, un progrès analogue à celui qu'a accompli l'humanité en se distinguant nettement de la nature matérielle.

§ III.

Il me semble maintenant facile de comprendre pourquoi la poésie antique est accessible à presque tous les esprits. Puisque ces poèmes représentent un des premiers développements de l'intelligence, et se prêtent par là à une série d'interprétations correspondantes à tous les degrés du développement complet de l'âme, ils ne repoussent personne. Les moins intelligents s'y retrouvent comme ceux qui le sont le plus, et même avec plus de raison. Cette grossièreté que nous avons signalée dans les conceptions religieuses ou morales répond encore aujourd'hui à l'idée que se font bien des gens de Dieu et des devoirs de la vie, et, n'étaient les noms et quelques détails, plus d'un ne s'apercevrait guère qu'Homère était un païen. Ces modernes contemporains du vieux poète ne sont pas cependant ceux qui le goûtent le mieux, parce que le goût des arts suppose un développement plus complet. Le paysan qui, dans *la forêt de Ruysdaël* ou *dans la prairie de P. Potter*, reconnaît avec joie son bois ou son champ, n'est pas cependant celui qui à la vue de ces deux chefs-d'œuvre éprouve la plus vive émotion. Cela lui plaît comme un portrait ressemblant, comme une photographie, ou plutôt comme la vue de la chose elle-même. Ce qui constitue l'idée et la jouissance de l'art n'intervient pas. Il faut donc pour être sensible à la peinture autre chose que de pouvoir juger de la ressemblance; en poésie aussi. Il faut que notre développement intellectuel nous permette de nous élever au-dessus des impressions purement élémentaires. C'est précisément pour cela que la poésie d'Homère est pour nous autrement émouvante qu'elle ne pouvait l'être pour ses contemporains, et même qu'elle ne peut l'être aujourd'hui pour les hommes qui n'ont aucune pratique de l'antiquité. Mais si un paysan ne peut pas éprouver une bien vive émotion en entendant lire Homère, il est certain qu'il en peut comprendre la suite, l'ensemble, et la plupart des détails, quand ils ne se rapportent pas à des coutumes absolument locales, tandis que la poésie moderne, soumise à la même épreuve, aurait nécessairement le désavantage. Nous verrons plus complètement dans la suite quelle en est la raison et quelles conclusions on en peut tirer.

En somme, la poésie primitive est le langage le plus simple, l'expression la plus directe et la plus concordante de la pensée des peuples enfants. Nous en faisons une poésie, parce que nous la voyons avec d'autres yeux que les contemporains, comme nous verrions, dans l'écriture primitive, l'hiéroglyphe, une suite de figures et de scènes merveilleuses, un art comme celui de la peinture, si chacune des figures, au lieu d'être marquée seulement d'un trait informe, était achevée et complète, comme dans la procession du Parthénon. Malgré toute cette perfection de forme, l'hiéroglyphe n'en serait pas moins une simple écriture, retraçant peut-être sous ces signes, poétiques pour nous, les plus vulgaires idées. Personne ne songe à croire que les premiers Egyptiens, pour n'avoir conçu dans le principe que des images matérielles et n'avoir su les exprimer que par une écriture figurative, aient fait en cela preuve d'imagination et de poésie. Tout le monde comprend, au contraire, que c'est une infériorité, une preuve d'impuissance. Cependant l'hiéroglyphe est la première ébauche de l'écriture, de la sculpture, du dessin, de la peinture, comme ce que nous appelons la première poésie est l'ébauche de la prose, de la musique et de la poésie modernes. L'écriture et les arts du dessin sont toujours l'hiéroglyphe, mais élevé à la hauteur de notre développement intellectuel, analysé, transformé par nous en signes d'idées et d'émotions. Tout ce progrès, né de ce premier pas, nous ne l'y renfermons point, parce que nos yeux nous l'interdisent. Pour juger la poésie, ce correctif nous manque. Cependant la poésie primitive n'est exactement que le langage dont l'hiéroglyphe est l'écriture; tous deux supposent le même état intellectuel, et, si on le comprenait bien, on s'étonnerait moins que cette forme du langage ait partout précédé la prose. La prose ne peut paraître que quand le sens poétique commence à se développer et que l'homme sait distinguer la poésie proprement dite de ce qui lui est étranger. Mais, comme nous l'avons déjà remarqué, les mots, moins précis que les lignes, nous permettent, à l'égard du langage de l'antiquité, une illusion que l'écriture repousse.

Quant à l'expression des sentiments dans Homère, nous les comprenons comme nous comprenons le sourire ou les pleurs, qui sont aussi le premier langage de l'enfant; ils nous touchent, bien que nous ne puissions mesurer l'intensité des sentiments que ce langage exprime. Il nous suffit de savoir que ces signes marquent une joie ou une souffrance pour que nous y sympathisions instinctivement. Si nous savions précisément combien chez l'enfant le sourire est près des larmes et combien sont légères les impressions qui suffisent à le faire passer de l'un aux autres, ce sourire et ces pleurs perdraient peut-être leur charme poétique, c'est-à-dire cette puissance d'émotion involontaire qui en est comme l'écho, et dont nous ne pouvons nous défendre. Rien ne serait plus injuste cependant. Sans doute les émotions croissent d'énergie avec l'énergie croissante de l'âme qu'elles agitent. Mais si les joies et les douleurs du premier âge sont si frêles, si fugitives, si peu profondes, si peu comparables à la puissance et à la profondeur des impressions de l'âge viril, il n'en est pas moins vrai qu'elles sont aussi complètes que les nôtres, dans la proportion des forces morales de l'enfant, et que, ainsi que les nôtres, elles suffisent à remplir ces âmes.

Il en est de même pour la poésie antique. La poésie d'Homère, malgré ses caractères généraux, est personnelle, comme est personnelle la douleur de l'enfant, malgré l'uniformité de son expression. Chacun ne peut sentir que ses propres impressions. Mais les impressions à l'état élémentaire semblent appartenir à tous, parce qu'elles sont en tout à peu près les mêmes. C'est quand les impressions s'approfondissent que la personnalité se marque, se distingue, s'isole, comme dans la poésie moderne. Par conséquent, les anciens sont émus, tout comme les modernes, dans la mesure de leur intelligence, et cette émotion, comme celle de l'enfant, a droit à notre sympathie. Il serait ridicule de faire de l'homme, à quelque époque que ce soit, un simple écho. Sa souffrance et sa joie sont bien à lui, et par là doivent nous toucher. L'enfant, la femme rient ou pleurent; le poète ancien raconte ou décrit. C'est leur manière d'exprimer des émotions, peu puissantes peut-être en réalité par comparaison avec les nôtres, mais qui suffisent à dominer leurs âmes. Cependant il ne serait pas moins ridicule de prétendre que la poésie antique est plus profonde et plus émue que la poésie moderne, parce qu'elle s'exprime par des images, que de prétendre que l'enfant et la femme souffrent plus que l'homme, parce qu'ils pleurent davantage. Les images de l'une, les pleurs des autres constituent un langage intelligible pour tous et pour tous émouvant, parce que n'étant que des signes en quelque sorte extérieurs, chacun leur attribue la cause et leur donne le sens qui lui convient. Mais cette interprétation est l'œuvre du spectateur. Entre le fait et la conclusion qu'on en tirerait, il y a un abîme. De ce que tous trouvent dans la lecture de l'Iliade et de l'Odyssée une source d'impressions plus ou moins profondes, on ne pourrait légitimement conclure la profondeur de l'émotion et du génie du poète, que si l'effet qu'il produit ne pouvait s'expliquer autrement.

Du reste, si la poésie antique est accessible à tous, il ne faut pas oublier qu'elle l'est pour chacun à des degrés bien différents. Tous sont émus, mais l'émotion des uns ne ressemble guère à celle des autres. Chacun l'élève à la mesure de sa propre sensibilité, et la grandeur du poète varie avec l'élévation de chaque intelligence.

C'est précisément parce que, faute de caractère propre, cette poésie se prête sans peine à cette diversité, qu'elle a un plus grand nombre d'admirateurs. Les intelligences grossières prennent Homère au pied de la lettre et se satisfont des impressions élémentaires qu'il décrit. Les autres y ajoutent instinctivement toute la série des développements dont ces impressions ont été pour elles le point de départ. Il ne faut pas se lasser de le répéter. Mais cet avantage, tout extérieur, tient bien moins au génie propre d'Homère qu'au caractère nécessaire de la poésie à cette époque. Elle est supérieure à celle des âges précédents en ce qu'elle est assez rapprochée de nous, pour que nous puissions y retrouver la trace de nos impressions premières, et en quelque sorte les souvenirs de notre enfance; elle est assez peu précise pour que chacun puisse, à son insu, en modifier la pensée dans le sens qui convient le mieux à la nature de son propre esprit; rien ne nous empêche de lui prêter une étendue et une profondeur qui ne sont réellement que dans notre imagination, développée par un progrès incessant. Ce qui nous amène à cette conclusion, à laquelle nous aboutirons fatalement toutes les fois que nous comparerons sans prévention les temps passés aux temps modernes : que c'est en vertu de notre propre progrès que nous nions le progrès.

En résumé, le point principal à mettre en lumière est celui-ci : La poésie d'Homère nous émeut par tout ce que nous y ajoutons ; le poète moderne nous touche par tout ce qu'il met de lui-même dans ses œuvres. Je ne puis mieux faire comprendre ma pensée qu'en empruntant quelques lignes à un travail où éclate, en un style souvent éloquent, une vive intelligence de quelques parties du génie de Shakspeare :

« Sur un fond commun se détache un peuple de figures vivantes et distinctes, éclairées d'une lumière intense, avec un relief saisissant. Cette puissance créatrice est le grand don de Shakspeare, et consiste à produire l'effet que voici : Chaque phrase prononcée par un personnage nous fait voir, outre l'idée qu'elle renferme, le sentiment qui les cause, les passions qui produisent ce sentiment, l'ensemble des qualités et le caractère dont ces passions dépendent, le tempérament, l'attitude physique, le geste, le regard du personnage, tout cela en une seconde, avec une netteté et une force dont personne n'a approché. Les mots qui frappent notre oreille ne sont pas la millième partie de ceux que nous écoutons intérieurement ; ils sont comme des étincelles qui s'échappent de distance en distance ; les yeux voient de rares traits de flamme ; l'esprit seul aperçoit le vaste embrasement dont ils sont l'indice et l'effet. Il y a ici deux drames en un : l'un bizarre, saccadé, écourté, visible ; l'autre conséquent, immense, invisible ; celui-ci couvre si bien l'autre qu'ordinairement on ne croit plus lire des paroles ; on entend le grondement de ces voix terribles, on voit des traits contractés, des yeux ardents, des visages pâlis; on sent les bouillonnements, les furieuses résolutions qui montent au cerveau avec le sang fiévreux et redescendent dans les nerfs tendus. Cette propriété qu'a chaque phrase de rendre visible un monde de sentiments et de formes vient de ce qu'elle est causée par un monde d'émotions et d'images. Shakspeare, en écrivant, a senti tout ce que nous sentons et beaucoup d'autres choses. Il avait la faculté prodigieuse d'apercevoir en un clin d'œil tout son personnage, corps, esprit, passé, présent, dans tous les détails et dans toute la profondeur de son être, avec l'attitude précise et l'expression de physionomie que la situation lui imposait. Il y a tel mot d'Hamlet ou d'Othello qui, pour être expliqué, demanderait trois pages de commentaires (1). »

Tout cela, c'est précisément ce que je me rappelle avoir longtemps trouvé dans Homère, avant que je me rendisse compte de la complexité de ses poèmes, parce que le vague de ses expressions et de ses peintures laisse le champ libre à l'imagination prévenue. Mais je ne puis lire Shakspeare sans me sentir dominé par l'énergie de ses conceptions. Pendant que l'un s'accommode complaisamment à l'idéal poétique du lecteur, l'autre nous impose impérieusement le sien, et à chaque instant nous entraîne jusque dans des régions où nous avons bien de la peine à le suivre. Shakspeare vit de sa poésie propre, et son inspiration est en lui-même ; l'autre, le plus souvent, vit de la poésie que nous lui prêtons, et son inspiration est dans l'âme du lecteur. C'est une distinction capitale que ne fait jamais la critique, et sans laquelle pourtant il est impossible de rien comprendre à l'histoire de la poésie et au développement poétique de l'humanité.

---

(1) H. Taine. Shakspeare et son temps. — *Revue des Deux-Mondes*.

CHAPITRE VII.

SUPÉRIORITÉ DE LA POÉSIE MODERNE SUR LA POÉSIE ANTIQUE.

I. Direction du progrès intellectuel. — Conditions de la poésie moderne. — Caractère individuel et psychologique. — Sentiment de la nature. — Sentiments moraux. — Des personnages modernes. — II. Pourquoi la poésie moderne est moins universelle que l'ancienne. — Poésie byronienne. — Ses caractères. — Ses causes. — III. Précision et multiplicité de la pensée et des sentiments modernes. — Préjugé de la simplicité antique. — IV. La poésie moderne est plus émouvante que la poésie antique. — Des causes de notre erreur à cet égard. — De la popularité des poètes. — V. Fausse méthode des critiques. — Les réalistes, psychologues malgré eux. — Développement général de la psychologie. — VI. Séparation intellectuelle des classes. — Moyen d'y remédier. — De la foi au progrès. — De ses effets. — VII. Dangers moraux de la critique immobile. — Négation du progrès.

§ I.

La direction suivant laquelle s'accomplit le progrès est facile à déterminer. La connaissance de l'homme, bornée d'abord aux notions les plus élémentaires, semble pendant longtemps se confondre avec la réalité même du monde extérieur. Ces notions premières, que notre inexpérience localise en quelque sorte dans les objets, en se multipliant, se combinent et se transforment dans notre intelligence par la comparaison, d'où naissent l'abstraction et la généralisation. Ces combinaisons produisent un ordre d'idées plus élevées, qui sont les notions de rapports. Ces idées elles-mêmes, par un nouveau travail intellectuel, s'élèvent encore d'un degré, et constituent ce que nous appelons les idées de la raison, les principes. C'est-à-dire que l'humanité qui, pendant son enfance, semble presque entièrement passive, se dégage progressivement du monde extérieur par un travail personnel, qui manifeste l'activité propre de l'intelligence; elle va de la passivité à la liberté, de l'objectivité à la subjectivité.

Mais ce progrès plus ou moins rapide, quoique incessant, a deux moments très distincts : l'un, où il s'accomplit instinctivement, par la force native de l'esprit humain, qui, acquérant sans cesse des connaissances nouvelles, se développe par l'exercice permanent de sa puissance, tant que les circonstances extérieures fournissent des aliments à cette activité d'analyse et de transformation; l'autre, où arrivé à un développement plus considérable, il prend conscience de lui-même, et substitue résolûment sa liberté et sa personnalité à l'apparente fatalité des choses. C'est le moment où nous semblons près d'arriver. Nous commençons à comprendre que les principes de la raison, longtemps rapportés à une autorité supérieure, sont en nous et sont notre œuvre. Nous nous imposons à notre tour à la nature, dont nous nous croyions les échos ou les disciples. C'est ce qui explique les transformations que subissent en ce moment les sciences naturelles, la poésie, la politique, toutes les manifestations de l'esprit. La philosophie seule semble rester en arrière, entravée par le fétichisme des formules, que sans doute elle élargit chaque jour involontairement, mais qui demeurent trop étroites pour contenir tout le développement de la pensée moderne.

Par conséquent, pour nous borner au sujet qui nous occupe, l'inspiration de la poésie primitive elle-même, tout en paraissant soumise aux faits et enfermée dans la description des choses et des événements, est en réalité personnelle, et exprime les impressions propres du poète. Mais on conçoit que ces impressions élémentaires et par là communes à tous, aient paru, à cause de ce caractère et par la manière dont elles sont exprimées, être en dehors de l'homme. On peut donc dire, en s'en tenant à l'apparence, que cette poésie est spontanée et impersonnelle; et c'est en effet ce que signifie cette croyance de toute l'antiquité, faisant du poète l'écho d'une voix étrangère, qui lui dicte ses chants.

La poésie moderne est dans des conditions complètement différentes. Elle est uniquement et profondément personnelle, en ce sens que le poète sait très clairement que les sentiments, plus ou moins généraux, qu'il exprime, sont ses propres sentiments, et qu'il parle en son propre nom. Les impressions qu'il décrit sont trop loin des impressions élémentaires, qui nous servent à désigner les objets, pour pouvoir se confondre avec elles. Il ne voit plus seulement dans les forêts de la verdure et de l'ombre ; il y voit de ténébreuses retraites, de mystérieux ombrages, dont le silence le frappe d'une religieuse terreur ; le bruissement des feuilles qui se détachent et tombent lentement le font songer aux jours qui, eux aussi, tombent un à un, comme les feuilles, à la vie qui s'écoule, à la vieillesse qui s'avance pas à pas pour dépouiller l'homme de ses illusions et de ses joies, comme l'hiver chaque année dépouille les arbres de leur verdure. Il songe tristement à la jeunesse qui s'éloigne ; il voit courir et disparaître dans la profondeur des bois mille riants fantômes, qui sont les souvenirs et les rêves de son enfance. S'il décrit une tempête, il nous fera entendre le sifflement lugubre du vent dans les branches ; il nous montrera les arbres échevelés se tordant comme des géants sous les étreintes et les coups répétés de l'ouragan ; il distinguera mille voix plaintives qui se lamentent au milieu de cette lutte terrible. Ce ne sont plus des arbres courbés par l'orage ; ce sont des êtres mystérieux, de formes indécises ou effrayantes, auxquels l'imagination du poète prête sa vie et ses propres sentiments. Ce spectacle lui rappelle les luttes des passions humaines ; il voit sa propre histoire dans les scènes de la nature, et au milieu de ces descriptions fantastiques, le lecteur exact et froid a souvent peine à retrouver la nature elle-même. Pour le comprendre, il faut pouvoir s'associer aux émotions du poète, ne voir, comme lui, dans les spectacles du monde extérieur, que des images plus ou moins complètes de la vie intérieure, et aux impressions élémentaires, ajouter et substituer des émotions plus profondes.

La mer aussi n'est plus seulement le noir océan ou le flot retentissant d'Homère, c'est l'image de l'infini, c'est le miroir de l'âme avec ses aspirations à l'immensité; l'agitation des eaux nous fait songer à la vie tantôt bercée par des rêves heureux et de douces espérances, tantôt bouleversée par la douleur et le déchaînement des passions. Ainsi chaque trait de la nature nous ramène à nos souvenirs personnels, et l'univers revêt successivement les aspects les plus divers. Le poète mélancolique ne rencontre partout que des scènes lugubres, et son génie transforme à son image tous les spectacles. Le poète religieux sent partout la présence de Dieu, et le moindre brin d'herbe lui rappelle la puissance infinie du Créateur. Les rapports les plus subtils pour les uns deviennent pour les autres des réalités présentes et la source de profondes émotions. Chacun dans le monde extérieur ne voit que lui-même et se peint dans les objets; les descriptions ne sont plus autre chose que de la psychologie, et de la psychologie individuelle. La nature n'en est que l'occasion ou le prétexte (1). Parfois même elle semble presque complètement absente, et le poète n'en retrace que quelques traits indécis, qui sont comme le thème de ses développements psychologiques et le point de départ de ses inspirations.

---

(1) Cette prédominance de la psychologie se manifeste par un détail fréquent dans la poésie. Tandis que les anciens n'osent aborder aucune observation psychologique sans l'envelopper de comparaisons purement physiques, destinées à la rendre intelligible aux esprits matérialistes, auxquels ils s'adressent, la poésie moderne explique souvent les

La peinture des sentiments et des passions n'a pas moins changé que les descriptions de la nature. La poésie antique ne s'attache qu'aux sentiments et aux passions les plus générales et les plus instinctives de l'humanité, les seules connues aux hommes des premiers âges, la colère, la haine, l'orgueil, l'amitié, l'amour, les affections de famille; et même elle ne les peint que d'une manière incomplète, par leurs effets et par leurs actes. La poésie moderne les poursuit jusqu'au fond de l'âme humaine, et les peint dans leurs nuances les plus délicates, dans leurs plus intimes profondeurs. C'est ce qui en rend l'expression inintelligible pour la foule, qui vit encore dans le monde des sens, qui voit tout avec les yeux, entend tout avec les oreilles, ne connaît que les faits et ne peut pénétrer au delà des impressions élémentaires au milieu desquelles elle est plongée. Son intelligence, trop peu développée, ne peut dépasser cette limite.

Le sentiment religieux, commun à l'antiquité et aux temps modernes, n'est plus simplement, comme nous le trouvons chez les anciens, cette terreur naïve de

---

spectacles de la nature extérieure par des comparaisons tirées de l'observation psychologique. Tout le monde connaît cette belle page où Chateaubriand compare une colonne qui seule se dresse au milieu des ruines à une grande pensée qui s'élève dans une âme dévastée par les passions.

l'homme en face d'un être plus puissant que lui, c'est le sentiment de l'infini avec ce qu'il a de plus élevé, de plus mystérieux, de plus profond. Tantôt c'est le mysticisme exalté; l'âme se plonge dans des extases qui touchent à la folie et se perd dans des rêveries sans fin; tantôt, c'est le panthéisme qui identifie le monde et Dieu, et mêle l'univers à sa cause divine, unissant l'homme à Dieu et la nature à l'homme, en une poésie souvent touchante ou sublime. Tantôt c'est le cri de l'âme opprimée, invoquant un Dieu vengeur contre le crime insolent, qui brave à la fois les lois de la terre et du ciel et écrase sous ses pieds les droits les plus sacrés de l'humanité; tantôt, enfin, la tranquille confiance du chrétien, célébrant la Providence souveraine, à qui il abandonne avec sécurité la conduite du monde, sans lui demander compte, par une usurpation criminelle, de ses impénétrables décrets. Sans doute cette poésie ne ressemble guère à celle d'Homère. Dira-t-on cependant que cette forme du sentiment religieux, pour être moins élémentaire, soit inférieure, même en netteté, à l'obscur fatalisme des Grecs, et que notre émotion soit moins profonde en face de ce dieu nouveau que celle d'Homère en face de ces grossières divinités, dont il nous a laissé de si vagues images? Cette poésie peut être inintelligible à ceux qui conçoivent Dieu autrement, ou qui le nient; elle peut paraître incomplète à ceux qui croient s'en faire une plus grande idée, mais personne de bonne foi ne refusera de reconnaître là une émotion poétique réelle et plus élevée que celle des anciens.

L'amitié aussi a changé. Nous aimons, non plus par instinct, par habitude, mais par choix. Notre ami n'est plus le compagnon d'armes, le camarade de chasse ou de table, comme autrefois. Nous choisissons pour ami l'homme bon et intelligent, celui en qui la vertu et l'intelligence ne font qu'un; qui comprend et s'est assimilé toutes les grandes et nobles idées; en qui elles ont pris racine et dont on ne pourrait les arracher qu'en lui arrachant le cœur. Voilà l'homme que nous cherchons, car, pour nous, l'amitié est un commerce, non de plaisir, mais de vertu, un échange d'idées, plus que de services; le premier devoir d'un ami est de diriger, de soutenir, d'exciter son ami, de le grandir pour l'aimer davantage. Nous sentons que les amis ont charge d'âme, et qu'il ne s'agit plus seulement pour chacun de développer sa propre intelligence; ce perfectionnement solitaire retient toujours quelque chose d'égoïste. Voilà pourquoi les affections ajoutent à la vertu même une vertu nouvelle et lui communiquent ce caractère de grandeur qui n'appartient qu'à l'amour. Par là se fondent ces attachements à qui ne suffit pas la vie d'ici-bas et qui semblent prétendre à l'éternité. C'est là pour nous la vraie amitié, la seule qui mérite ce nom. Il faut que chaque pas que l'un fait en avant, l'autre aussi le fasse; que ces deux âmes s'élèvent ensemble du même mouvement, afin que, après avoir ainsi, appuyées l'une sur l'autre, traversé cette vie, elles arrivent ensemble ou se retrouvent dans une autre existence. L'amitié d'Achille et de Patrocle est plus facile à comprendre et à pratiquer. Vaut-elle mieux cependant?

L'amour non plus n'est resté ce simple et aveugle instinct qui attire l'un vers l'autre l'homme et la femme. C'est une passion ou plutôt ce sont mille passions nouvelles et distinctes qui se compliquent de mille nuances, de mille sentiments en apparence étrangers, ignorés des anciens ou par eux confondus en un pêle-mêle obscur. Et ces mille passions, dont l'harmonie progressive constitue une passion unique, se modifient à chaque instant de la vie. L'homme aujourd'hui a appris à explorer son âme, à en reconnaître et à en suivre tous les mouvements. Rien ne se produit en lui qu'il ne le sache. Il voit naître et grandir tous ses sentiments; chaque moment de l'existence de chacun d'eux constitue en quelque sorte un sentiment nouveau qui progresse avec l'âme tout entière, et chacun de ces moments diffère du même moment dans chacun des hommes. Le poète, qui a reconnu en lui et qui dépeint toutes ces nuances, en est-il moins ému et moins poète, parce que le lecteur, moins sensible, ne peut toujours reconnaître des émotions qu'il n'a pas éprouvées? Faut-il s'en prendre à notre poésie de ce qu'elle tombe souvent aux mains d'hommes qui adorent je ne sais quel Jupiter moderne, et ne conçoivent l'amitié et l'amour que comme des instincts et des appétits?

Ainsi chaque sentiment se multiplie pour ainsi dire lui-même et se diversifie par une série d'analyses et de nuances inconnues à l'antiquité, que nos poètes chantent, parce qu'ils les trouvent dans leur âme.

De même que les idées de rapports et de principes se constituent dans l'intelligence par une série de comparaisons dont elle combine et amalgame en quelque sorte tous les éléments divers en des unités générales et distinctes, de même aussi les passions se combinent en des unités supérieures, nouvelles et complexes, impossibles à classer, à désigner d'un nom simple, qui constituent dans l'âme des prédispositions diverses, héréditaires et acquises, suivant que les impressions et les passions particulières se sont combinées à des doses différentes. L'amour de l'un sera plus égoïste, celui de l'autre plus dévoué. C'est ce qui distingue les caractères, lesquels ne sont que l'ensemble unique de ces groupes de combinaisons partielles, en quelque sorte vivant d'une vie latente dans l'âme elle-même et pouvant à la rigueur ne jamais se manifester, si l'occasion manque ou si quelque idée morale, en venant s'ajouter, les transforme encore ou leur impose silence. Ainsi peut-il se faire qu'un homme violent de nature et d'habitude s'impose la pratique des plus douces vertus, qu'un lâche se contraigne à braver la mort, un paresseux à subir les plus rudes fatigues. Ce dédoublement du caractère imposé par la force morale, ce triomphe plus ou moins permanent de la conscience soutenue par la foi à une idée, l'antiquité n'en a nul soupçon; ce progrès n'était pas encore fait dans les sentiments, non plus que dans les idées; et c'est pour cela qu'elle n'a peint les caractères que par les actes.

Aussi est-ce surtout par les peintures de caractères qu'éclate le plus vivement la différence de la poésie antique et de la poésie moderne. Dans Homère, c'est uniquement par l'intention que nous supposons aux actes qu'il raconte que nous pouvons juger des hommes. Aussi tous les traits sont-ils nécessairement successifs; la simultanéité, par conséquent la lutte est impossible. Chaque personnage fait tour à tour acte de guerrier, d'ami, de fils, tantôt féroce, tantôt cupide. Le lecteur moderne, en réunissant dans son souvenir les impressions successives de ces différentes scènes, combine ces éléments en une unité factice, inconnue à Homère, par un travail analogue à celui que le progrès a fait subir à nos propres idées et à nos propres sentiments. Nous en composons un caractère unique dont les parties se relient plus ou moins facilement. Mais c'est une conclusion que nous tirons nous-mêmes; ces combinaisons n'existent pas dans le poète; on sent qu'il n'a pas regardé l'âme elle-même et n'a vu que la succession des actes. Dans notre poésie moderne, l'âme s'exprime directement. C'est pour cela que l'ode a remplacé l'épopée et que, dans la tragédie même, la parole tient la place de l'action. Ce prétendu défaut, tant reproché à nos tragiques, est une nécessité de notre progrès intellectuel. Les sentiments et les passions, toutes successives qu'elles paraissent par leurs actes, n'ont plus réellement leur tour et leur heure dans la vie. Elles vivent toutes ensemble et à la fois dans le même homme, dans l'unité même de l'âme, et s'expriment par toutes ses paroles. L'action n'est plus un langage assez souple pour une pensée aussi multiple. L'Andromaque de Racine, à la fois femme, épouse, mère et chrétienne, sans jamais cesser d'être tout cela en même temps, ne ressemble plus à l'Andromaque d'Homère, tantôt épouse, tantôt mère. L'homme moderne est toujours tout entier à chaque moment de son existence ; sauf les circonstances exceptionnelles, toutes les influences morales agissent à la fois, et de ce concours naissent des êtres complexes et multiples, constitués par harmonie en une unité supérieure que notre habitude de la poésie antique peut nous rendre obscure, comme un orchestre moderne peut paraître obscur à qui voit l'harmonie idéale dans l'unité d'instrument et dans la succession de sons isolés, mais qui n'en représente pas moins réellement l'homme moderne, tel que l'a fait le progrès. Mithridate, dans toutes ses paroles, ne cesse pas un instant d'être le despote sanguinaire et menteur qui trompera Monime, et ordonnera la mort de sa maîtresse et de ses deux fils. Et Hermione? et Roxane? et Phèdre? Il faudrait pouvoir analyser dans le détail chacune de ces figures pour montrer combien sous la passion dominante on peut retrouver d'autres traits de caractère. Et encore les personnages de Racine n'ont-ils pas la complexité vivante de ceux de Shakspeare et de Molière ; ils vivent d'une vie moins large, moins complète en quelque sorte. Mais cependant qu'on examine de près chacune de ces passions qui, à première vue, semble constituer leur unique existence, et l'on se convaincra que, dans la conception du poète, cette passion n'est pas l'âme tout entière, et que les différences qu'on y peut remarquer tiennent à une conception plus particulière et plus individuelle qu'on ne le croit généralement, du personnage qu'anime cette passion. Chacun a son fond qui lui est propre, et dont les caractères spéciaux influent d'une manière discernable sur la manifestation du trait principal. Ce sont des unités harmoniques, dont la concentration abuse la critique superficielle, parce qu'elle n'y trouve pas cette diversité matérielle des actes dont la succession seule constitue pour nous, grâce à l'opération de la mémoire, l'unité des caractères de l'épopée antique. Ceux-ci nous paraissent plus variés, parce qu'ils font plus de choses, plus vivants, parce qu'ils semblent agir davantage. Nous avons vu à quoi tient cette illusion. L'homme moderne vit d'une vie en réalité plus complète à chaque moment de son existence. Tandis que l'enfant, le sauvage, l'homme des premiers âges peut à chaque instant devenir la proie d'une passion unique, qui s'empare de lui, qui l'absorbe tout entier et le transforme en elle-même, l'homme des temps modernes, plus indépendant de ses sensations et de ses sentiments, plus puissant par l'intelligence, plus divers et plus complet, garde dans ses entraînements mêmes une force singulière de réaction contre les plus violentes passions, les modifie de mille manières par des combinaisons inattendues avec les sentiments qui constituent le fond de son être, leur impose les formes de son esprit. Sa personnalité triomphe de l'antique fatalité de la passion, et même quand elle se laisse dominer, elle n'abdique jamais complètement. De là, la diversité infinie des peintures modernes des passions les plus générales et en apparence les plus uniformes, substituée aux types traditionnels des anciens.

En un mot, les passions, au lieu de se juxtaposer, se combinent comme les idées; l'effort de la poésie moderne est précisément de peindre et d'exprimer ces combinaisons, si peu conformes à la psychologie vulgaire. Aussi la foule ne conçoit-elle encore que le héros antique, passant du rire aux pleurs, tour à tour cruel et affectueux, sans conscience de lui-même, n'ayant que des sentiments superficiels et mobiles, comme les circonstances qui les déterminent. Elle ne peut comprendre l'homme de la poésie moderne, tel qu'il est, avec ses passions diverses par les actes, mais avec son unité intime, qui est celle de son âme et de sa conscience. C'est cette unité qui est la vraie conquête du progrès moderne. Ceux qui, comme les enfants, ne voient que les faits, ne peuvent y atteindre. Pour eux, l'âme n'est que la collection de ses actes. C'est ainsi que les philosophes ont eu l'idée de diviser la force intellectuelle en diverses facultés, parce que ses manifestations dans le temps sont successives et différentes par les objets auxquels elles se rapportent; idée juste aussi lumineuse que le serait celle de réduire la force physique à la collection des mouvements accomplis, et de la diviser en autant de forces partielles différentes qu'elle aurait exécuté de mouvements divers. Au moins, les anciens avaient-ils été conséquents jusqu'au bout. Au lieu de nous parler de l'unité de l'âme ainsi mise en pièces, ils admettaient des âmes différentes, auxquelles ils assignaient dans le corps des places et des organes distincts.

§ II.

De là il résulte que chaque poète, dans notre siècle, ne peut être compris que d'un nombre assez restreint de lecteurs. Comme le poète exprime directement et précisément son impression personnelle, on est forcé de l'accepter telle qu'il l'exprime; cette précision ne nous permet pas de nous substituer à lui, comme dans les poèmes antiques. Il faut donc pour être ému se trouver d'avance dans une certaine conformité de sentiments avec l'œuvre qu'on lit, et avoir passé soi-même par une série d'impressions personnelles qui nous prédisposent, par l'émotion des souvenirs, à la contagion de cette poésie. Plus nos impressions auront été variées, plus notre vie aura été agitée de passions, de sentiments, d'idées ou de souffrances diverses, plus nous trouverons de poètes autour de nous. Pour ceux dont l'existence aura été calme et uniforme, dont l'âme n'aura jamais été troublée, ils ne verront dans tout cela que déclamations, jeux d'esprit et mensonges; ils se refuseront aux émotions qu'ils n'auront jamais éprouvées. Les esprits positifs auront horreur de la rêverie; la mélancolie des uns effraiera la gaîté des autres; et si quelque Juvénal marque d'un vers brûlant les hontes et les crimes de son temps, les Philintes contemporains souriront dédaigneusement et hausseront les épaules. Chacun ne sent dans la poésie que ce qu'il y retrouve de lui-même. Elle nous touche, parce qu'elle nous présente une expression plus vive et plus parfaite de nos propres impressions, restées plus ou moins confuses dans nos souvenirs. Pour ceux à qui ces impressions sont étrangères, le plus beau poème ne les émeut pas plus que ne feraient les plus belles idées exprimées en une langue inconnue. La sensibilité subtile et exaltée de notre poésie moderne n'est pour eux qu'une sensibilité malsaine, une surexcitation maladive.

Le tort de la poésie moderne est donc d'être moins comprise. Ce serait un tort véritable s'il fallait réellement s'en prendre aux poètes. Mais la faute en est bien plus souvent aux lecteurs, qui la jugent d'après les règles et les préjugés de la poésie et de la critique ancienne, ou qui, pour d'autres causes, sont incapables d'éprouver les émotions qui inspirent les poètes. De ces causes, la plus grave est celle-ci.

Dans l'antiquité, par la nature même de la poésie, tout extérieure, mais surtout par la situation intellectuelle des sociétés, cet accord du poète et du peuple était presque constant. L'humanité, abandonnée à ses propres forces et contrainte de faire elle-même son éducation, marchait lentement; cette lenteur du progrès, unie à la petitesse des états où tous les hommes, également citoyens et libres, se trouvaient à chaque instant mêlés, en campagne, au forum, au théâtre, partout soumis aux mêmes influences, presque à la même éducation, ne permettait guère ces séparations intellectuelles qui distinguent si nettement les différentes classes des nations modernes. Si l'on remonte jusqu'à Homère, ces distinctions devaient être à peu près nulles. Tous alors pouvaient à peu près comprendre également leurs poètes. Chez nous, les influences sont diverses et les classes nécessairement distinctes par l'éducation, par les habitudes, par les idées et les sentiments. Pendant que les unes, presque uniquement préoccupées des besoins de la vie matérielle, plus exigeante sous un climat plus rude, livrées à toutes les ignorances, restent presque complètement en dehors du mouvement des idées, et se traînent dans l'ornière creusée par les pas de leurs pères, les autres trouvent autour d'elles mille secours et peuvent consacrer toute une vie de loisirs au développement de leur âme. La marche du progrès se précipite avec l'accumulation de nos connaissances, de nos idées, de nos sentiments, et la distance sans cesse augmente d'une classe à l'autre. De plus, même dans les classes intelligentes, chacun est absorbé dans un ordre plus ou moins spécial d'idées; chacun dans sa vie a rencontré des impressions particulières, et reste indifférent aux émotions des poètes, quand elles ne sont pas les siennes. Toutes ces causes, agissant à la fois, tendent à enfermer chaque poète dans un cercle de plus en plus restreint. Mais si chacun a moins d'admirateurs, parce qu'il y a peu d'intelligences capables de le comprendre, en a-t-il pour cela moins de génie, et peut-on dire que la poésie déchoit?

Mais à toutes ces causes, plus ou moins permanentes, de diversité s'en joint une autre, qui naguère a exercé sur la poésie une influence très remarquable. La vie morale de la première antiquité est unie et tranquille. Chacun accepte sans commentaire les idées et les usages de son temps. Homère adore les dieux qu'adorent ses contemporains, sans leur demander leurs titres à cette adoration; sa morale est celle de son siècle, celle que consacre l'opinion des hommes au milieu desquels il vit. C'est le règne absolu et incontesté des majorités. La vérité dépend du nombre de ses partisans; l'universalité est son signe unique, et l'opinion fait la morale. D'ailleurs morale et religion, tout extérieures, uniquement dans le fait, inquiètent peu les âmes; la conscience n'existe pas encore. Mais un temps vient où le sentiment religieux et moral s'éveille; les idées passent pour ainsi dire du dehors au dedans, du fait à l'âme, à l'intelligence. Les religions et les morales se spiritualisent, mais elles gardent le caractère antérieur de la généralité; le nombre reste un argument; la vérité n'est vraie qu'à la condition d'être conforme au sens commun; l'homme affranchi de la tyrannie du fait reste soumis à celle de l'opinion; la liberté complète, le droit des minorités, de l'individu à la vérité, fût-il seul à l'affirmer, ne sera entrevu qu'au XVIIIe siècle. Cependant il suffit de cette première transformation pour faire une révolution dans le monde. C'est le spectacle auquel nous font assister les siècles qui précèdent l'avénement du christianisme, époque de souffrance inquiète où l'homme sent naître en lui un sentiment dont il ne connaît pas l'objet, un besoin qu'il ne peut satisfaire. Cette satisfaction, il la trouva dans la philosophie antique, puis dans le christianisme, qui revêt la philosophie de la forme religieuse, grâce à laquelle ses principes pénètrent dans la foule.

Le commencement de notre siècle a eu à traverser une seconde crise plus rapide, mais plus douloureuse, où l'homme ne trouvait en lui que luttes et contradictions, où tout était conflit entre les souvenirs du passé et les espérances de l'avenir, entre les habitudes et les aspirations, entre l'éducation de l'enfance et celle du monde. Au lieu de cette majestueuse unité de croyance que le règne de l'opinion autrefois, et plus tard celui des religions, imposaient aux peuples, quand tous les esprits se courbaient sous un joug uniforme, chacun désormais errait au hasard, hésitant ou confiant, raillant ou gémissant, sans foi commune. Le sentiment religieux semblait avoir disparu de toutes les âmes. Ses rares défenseurs combattaient vainement un ennemi plus terrible que toutes les colères du XVIIIe siècle, parce qu'il était insaisissable, l'indifférence. On admirait leur éloquence, sans se laisser convaincre. Prêtres et philosophes, maintenant unis, s'épuisaient en efforts inutiles pour animer cette torpeur. En vain la philosophie, cette infidèle servante de la religion, qui venait de battre sa maîtresse, désormais pleine de repentir, reprenait le collier du moyen-âge. Le spiritualisme moderne, religion mitigée de platonisme, qui se prend pour une philosophie parce qu'elle parle de la raison et croit faire du neuf en raccordant maladroitement deux vieilles choses, ne satisfaisait ni les âmes qui voulaient être libres, ni celles qui voulaient être soumises. En vain, dans ses conciliations forcées, il confondait les éléments les plus contradictoires, et plaçait ce qu'il prenait pour la liberté et le progrès sur la base de l'autorité et de la tradition; en vain il transformait les conséquences, en gardant les principes plus ou moins déguisés. Ces principes à leur tour lui imposaient, malgré qu'il en eût, les conséquences qu'il avait cru répudier. Ce n'était pas là que pouvait se reposer la foi de ceux à qui les dogmes révélés ne suffisaient plus.

Alors commencèrent à se dérouler les péripéties de ce drame moral auquel nous venons d'assister. Quelques-uns, en petit nombre, ont continué l'œuvre du XVIIIe siècle et ont marché sans hésiter sur un terrain nouveau à la conquête des principes de liberté qu'ils croyaient entrevoir dans l'avenir. Ils se sont engagés dans des voies non frayées, sans s'inquiéter de savoir s'ils faisaient partie d'un troupeau, ne croyant pas que la vérité dût être moins vraie dans une âme que dans mille. D'autres, effrayés de cet isolement, se sont rejetés au fond du sanctuaire un moment abandonné, redemandant aux antiques croyances de la foule un appui qu'ils n'espéraient plus trouver dans leur intelligence; ils se sont empressés d'abdiquer une indépendance dont ils ne savaient que faire, heureux de se délivrer du soin de penser et de se conduire eux-mêmes.

La plupart, se faisant de leurs erreurs passées un argument contre toute vérité et toute foi, peu soucieux de doctrines et d'idées, se crurent arrivés au but, parce qu'ils avaient fait quelques pas. Ils s'y arrêtèrent et s'établirent à la première étape. Sans principes ni religieux ni philosophiques, sans autre intérêt que les intérêts matériels, ils ne songèrent qu'à vivre et à s'enrichir. Le progrès pour eux se borna à la conquête du bien-être et des jouissances. L'existence matérielle prit un développement jusqu'alors inconnu. Les sciences et les arts de l'industrie envahirent le monde; les découvertes se multiplièrent, et l'homme bientôt se vit presque maître de la nature entière.

Mais ce triomphe ne suffit pas à l'intelligence, désormais élevée au-dessus de la vie matérielle. Elle peut se laisser détourner et séduire un temps; mais plus elle avance dans la voie du progrès, plus aussi elle prend conscience de cette force progressive qui crée en elle l'idéal et le tient devant ses yeux comme le but de tous ses efforts. Or, l'idéal ne peut se satisfaire du progrès des arts de la matière; il embrasse l'homme tout entier, et l'attire tout entier vers une perfection qui ne souffre pas de lacune. Il ne faut pas croire que l'homme, pour être affranchi des formules générales, des lois d'opinion et de majorité, échappe pour cela à la loi du progrès et à l'obligation de chercher la vérité. Ce besoin du progrès individuel, laissé à la conscience de chacun, n'en devient au contraire que plus impérieux, et saisit violemment toutes les âmes trop élevées pour se contenter de jouissances, et pour vivre satisfaites en dehors de la vie morale.

A cet élément d'inquiétude et de trouble, ajoutez que le jeune homme, la plupart du temps, soigneusement élevé dans toutes les traditions religieuses et philosophiques du passé, se trouvait, en entrant dans la vie, jeté dans une société d'où elles avaient disparu, et où rien ne les avait encore remplacées que de vagues aspirations et le souffle invisible d'un esprit nouveau, mais encore sans conscience de lui-même. Il y apportait ces croyances générales, ces axiômes universels, qu'on avait cultivés dans sa mémoire, comme les formules éternelles de la vérité et de l'esprit humain. A peine introduit au milieu des hommes, il voyait que ces formules ne répondaient plus à rien, qu'on souriait de sa candeur et de sa foi.

Telles furent les causes les plus générales de ces déchirements et de ces tristesses naguère si fréquentes. Le besoin du progrès, la soif de l'idéal, exaltés par le développement de l'intelligence libre d'entraves, l'esprit ne trouvant plus autour de lui d'aliment suffisant à son activité, impatient de l'isolement et du vide, ne sachant où se prendre, s'efforçant de ressaisir un passé qui lui échappait et sans cesse rejeté vers un avenir incertain, voilà ce qu'a vu le commencement de notre siècle. Ses plus grandes œuvres en portent l'empreinte désespérée. Ainsi naquit cette poésie lugubre, découragée, cette poésie de l'ennui, du vide, de l'abattement qui peint si vivement les âmes indécises, chancelantes entre les dogmes d'une société détruite et les incertitudes d'un progrès à peine entrevu. De là ces élans maladifs de poésie religieuse, suivis de si profondes défaillances; de là cette indécision des caractères et des doctrines, cet affaissement menaçant de la moralité dans les âmes. C'est ce temps que représentent les chants de Byron et ces poèmes désolés de Werther, d'Obermann, de Réné, de Lélia, aspirations douloureuses d'âmes élevées qui ont besoin d'avoir une foi, et qui, ne sachant où l'attacher, se laissent abattre dans un doute mortel, où ils ne peuvent même s'endormir. On voit toutes les doctrines, morale et religion, spiritualisme et matérialisme se confondre, s'exalter, se choquer. On dirait l'agonie violente d'une société qui se sent mourir et qui ne veut pas mourir, qui se rattache avec désespoir à toutes les branches du rivage. C'était une poésie nouvelle, transitoire comme l'époque qui l'avait fait naître, l'image d'un état plus ou moins général des esprits. Ceux qui n'ont pas compris que c'était le cri d'alarme des âmes altérées de vérité et d'idéal, quand la vérité et l'idéal semblaient près de sombrer, l'expression profonde du sentiment moral un moment dépossédé de sa foi, l'ont accusée de matérialisme, d'immoralité, comme si c'était elle qui avait produit le mal dont elle n'était que l'écho et en quelque sorte le gémissement.

Il faut bien se convaincre que les poètes, par l'exaltation même de leur sensibilité morale, par leurs aspirations vers l'idéal, sont plus sensibles que les autres aux variations de l'atmosphère où vivent les âmes, et que toutes les fois que la poésie revêt un caractère nouveau, c'est l'indice d'un travail encore latent, qui bientôt se déclarera à la surface de la société. Je ne parle pas de ces poètes à la suite, de ce troupeau d'imitateurs et d'échos, qui emboîtent le pas et répètent de plus ou moins loin les manœuvres qu'ils ont vu exécuter, mais de ceux qui sont vraiment des poètes, et qui n'obéissent qu'à leur inspiration personnelle.

Cette poésie, mal comprise de la critique contemporaine, n'est plus de nos jours regardée que comme un tableau à demi effacé d'un temps presque oublié. Cependant ce n'en a pas moins été une grande poésie, profonde et sérieuse, bien que passagère, et où l'histoire de l'avenir puisera plus d'un enseignement. Elle était trop profonde pour que toutes les intelligences la pussent pénétrer, trop personnelle pour que tous se pussent mettre au niveau et au ton des poètes, trop précise pour qu'ils pussent, comme celle d'Homère, l'élargir ou la rétrécir à leur mesure. Mais pour n'avoir pas alors été accessible à la foule moins tourmentée du besoin de foi et d'idéal, pour être négligée aujourd'hui d'une société composée d'hommes que le doute ne torture plus, parce que les uns marchent vers l'avenir avec une confiance et un espoir sans cesse croissants, tandis que les autres, endormis dans leurs orgies de matérialisme et de jouissances, n'ont plus même la force de douter, est-ce elle qu'il faut condamner, ou ceux qui n'ont pu la comprendre?

§ III.

La poésie moderne représente la vie moderne, comme Homère représente son temps. Mais cette vie et cette poésie, avec leurs aspirations réelles et leurs complications apparentes, sont-elles vraiment moins poétiques et moins simples que l'antiquité? Qu'on se figure vivant au milieu de nous quelqu'un des héros d'Homère, le grand Ajax ou même l'ingénieux Ulysse, nous les trouverions certainement, après le premier moment passé, fort prosaïques, non pas seulement dans les habitudes de leur vie, mais dans leur intelligence, dans leurs sentiments, dans leurs idées morales et religieuses. Fatalistes, grossièrement crédules, superstitieux, menteurs, égoïstes, féroces, cupides, tuant par plaisir ou humains par calcul, n'ayant pour mobiles que leur intérêt ou leurs passions, pour frein que la crainte de l'opinion, tribunal suprême et unique du bien et du mal, ils ne connaissent de sentiments que ceux qui se rapportent à eux-mêmes ou qui sont instinctifs, l'amour de leurs petits, la vengeance et la passion du gain.

Leur amitié est aussi une sorte d'instinct, d'égoïsme multiple, une sorte de conspiration permanente, où ne se mêle aucune idée morale. L'amour n'est en eux qu'un instinct physique, plus ou moins exalté par les obstacles, et, comme tous les instincts, pouvant aboutir à une sorte de délire, qu'ils attribuent à une mystérieuse intervention de la volonté divine. Tout cela ne peut devenir poétique pour nous qu'à la condition que nous y ajoutions notre âme et le prestige de l'éloignement, ainsi que nous faisons dans les idylles pour la peinture de la vie et des vilains instincts des paysans.

Mais les anciens n'ont-ils pas au moins, comme on l'a tant répété, l'avantage de la simplicité? Oui, ils sont plus simples que nous, mais comme la pierre est plus simple que la plante, la plante que l'animal et l'animal que l'homme. Est-ce là ce qu'on appelle la simplicité? Alors, je le reconnais, nous avons perdu cette qualité; mais comment la regretter à moins de jouer sur les mots?

Cette simplicité que nous prêtons à la poésie des anciens n'est en réalité qu'une confusion. Rien n'est moins simple que cette poésie mêlée à la fois de fatalité et d'instinct, avec je ne sais quel vague sentiment de la liberté humaine. A la considérer, non telle que nous la font les traductions, mais telle qu'elle est dans les textes, il n'y a rien de plus confus, de plus indécis, de plus mélangé, de plus semblable à ce que sont les sentiments et les idées de l'enfance; et tout le monde, je pense, admet que le nombre et la netteté des idées n'est pas le privilége de cet âge. Si cette poésie était simple, comme on le dit, elle ne serait pas si indécise, et nous ne pourrions pas si facilement en étendre à notre gré les limites.

Elle nous paraît simple, parce que nous la précisons en l'enfermant dans les formules précises de notre langage. Mais si nous voulions, en y regardant de près, la rendre complètement, il nous faudrait quelquefois vingt mots pour en traduire un du texte ancien; non pas qu'il soit plus expressif, mais parce qu'il est plus vague et plus indécis; parce que notre esprit, habitué à saisir les nuances et à démêler les éléments confondus dans la pensée antique, ne peut plus se satisfaire de cette complexité qui suffisait au besoin de clarté des esprits d'autrefois. Nous voulons définir, analyser, préciser. Mais ne pouvant déterminer exactement dans quelle mesure la netteté et la confusion s'accordent dans les conceptions des anciens, nous ne savons où nous arrêter, et recommençons volontiers, à propos de chaque mot, l'histoire entière de l'intelligence humaine. Quand on y regarde moins attentivement, on se contente de prendre dans chacun l'idée que le développement ultérieur de l'analyse y a fait prédominer; nous laissons tomber tout le reste, et par là, d'une expression molle et flottante, nous faisons un terme net et précis, et nous prêtons à la poésie antique une fermeté et une profondeur qui résultent de notre propre analyse. De là, ces types si tranchés dont nous lui attribuons le privilége (1).

---

(1) On cite l'Andromaque d'Homère comme le type de l'épouse et

En somme, nous imposons à la poésie antique l'analyse même que nous reprochons à nos poètes. Seulement, cette analyse incomplète, en négligeant toutes les nuances, ne conserve qu'un nombre fort restreint de contours bien arrêtés et facilement intelligibles à tous, par cela seul que chacun les multiplie ou les simplifie au gré de son intelligence; et comme en réalité les traits principaux du poète se réduisent aux impressions qui nous sont devenues les plus familières, nous sommes tout naturellement amenés à y trouver une simplicité que nous refusons à la peinture des impressions en réalité plus nettes, mais plus multiples et plus profondes de la poésie moderne.

Du reste, il faut bien comprendre que la poésie, par cela même qu'elle exprime et résume l'âme tout entière, ne peut jamais arriver à une précision scientifique. L'homme est sans cesse dans un état de transition, puisqu'il est toujours en progrès. Quoiqu'il fasse et avec quelque netteté qu'il analyse sa pensée, il tient par mille liens au passé, au présent, à l'avenir, et ces trois moments de notre développement intellectuel se retrouvent dans une certaine mesure dans chaque moment; cela est vrai des sciences comme de la poésie,

de la mère. Ses impressions, peu variées, peu nombreuses, se résument pour nous en quelques traits précis et profonds, qui sont à nos yeux le résumé de ces affections. Si à l'époque d'Homère elles avaient pu être comprises avec cette profondeur, comment expliquer que, longtemps encore après lui, dans des temps où la pensée est commune, des législations et des sociétés aient pu, parmi ses concitoyens, se fonder sur le mépris et la négation de ces sentiments?

des idées comme des sentiments. Seulement, les modernes accomplissent ce mouvement complexe dans une sphère plus élevée. La sphère où se mouvait la pensée antique nous paraît plus lumineuse, parce que nous l'avons dépassée. Placés au-dessus d'elle, nous l'embrassons plus facilement d'un regard, grâce à une plus grande expérience des choses et des sentiments dont s'inspiraient les anciens. Mais il en était tout autrement pour eux.

Non-seulement nous voyons plus clairement dans leur pensée qu'ils ne le pouvaient faire, mais nous nous connaissons nous-mêmes bien mieux qu'ils ne se connaissent eux-mêmes. Nous savons distinguer ce que nous comprenons mieux de ce que nous comprenons moins. Pour eux, tout était égal. Notre pensée est devenue en quelque sorte un instrument de précision, dont nous savons et voulons nous servir. Les anciens, dans le monde obscur de l'instinct, acceptent pêle-mêle toutes les impressions, sans s'inquiéter de les distinguer, de les approfondir, de les concilier. Ce travail logique s'opère bien en eux, mais à leur insu et avec moins de puissance, par cela seul qu'ils n'y interviennent pas. Tout flotte dans leur pensée, et les influences extérieures seules déterminent la prédominance des idées et des sentiments les uns sur les autres. L'histoire et la géographie sont le commentaire indispensable de cette poésie, où l'homme ne vit que par le dehors. Le progrès consiste précisément dans la substitution de la personnalité à cette passivité. Maintenant commencent les temps où l'homme, vraiment maître de la nature, n'en reçoit les impressions que pour les transformer, et où le monde extérieur, de tyran, devient instrument. Si nous prenions un à un chacun de nos sentiments, chacune de nos idées, il serait facile de montrer combien la pensée moderne, plus divisée par l'analyse et plus profonde, est en même temps plus nette et plus simple par l'exacte distinction de ses éléments harmonieusement subordonnés les uns aux autres, que ne pouvait l'être pour les anciens l'obscure complexité de leur esprit. Sans doute ils s'en embarrassaient peu, parce qu'ils n'étaient pas encore arrivés au point d'éprouver le besoin de se rendre un compte exact de leurs idées. Mais l'ignorance n'a jamais passé dans un homme pour une preuve de la netteté de son intelligence. Autant dire que celle de l'enfant est plus simple que la nôtre, parce que tout y est pêle-mêle et confus. Qu'est-ce que Dieu pour Homère? Sans doute son principal attribut c'est la force; mais c'est nous qui, en dégageant l'élément principal de tous ceux qui l'enveloppent, le ramenons à cette simplicité. Il se mêle à sa conception bien d'autres nuances qu'il nous est difficile de préciser. Quelle est la limite de sa force? Quel est le rapport de la puissance des dieux entre eux? Dans quelle mesure se confond avec la puissance divine cette fatalité des choses, qui nulle part ne se détermine et qui se retrouve partout? Tous ces problèmes des religions antiques, si souvent agités, ne sont pas même encore aujourd'hui résolus, grâce à l'impossibilité de trouver quelque chose de précis dans leurs conceptions; et ils ne peuvent pas se résoudre, parce qu'il faudrait, pour qu'une solution fût possible, leur attribuer une netteté qu'elles ne sauraient avoir. Et ces dieux si obscurs, quel est au juste le sentiment qui y rattache l'humanité? Sans doute encore, c'est surtout la crainte, mais ce n'est pas la crainte seule. Elle aussi se complique de mille éléments obscurs et confus, comme les êtres mêmes qui l'inspirent. Les sentiments qui unissent les hommes sont-ils égoïstes ou sympathiques? Sont-ce des affections réelles ou des intérêts? C'est l'un et l'autre et ce n'est ni l'un ni l'autre. Egoïsme et sympathie, instinct et calcul, tout cela y contribue dans des proportions inégales et variables qui ne se peuvent déterminer. Partout la complexité, partout la confusion. C'est là pourtant ce qu'on nous donne pour la simplicité, parce qu'on s'arrête à la surface et aux traits dominants.

Dans notre poésie moderne, les idées sont plus nombreuses et plus profondes, les sentiments plus exaltés et plus divers; mais les unes sont plus précises, et les autres mieux déterminées. L'analyse a partout porté sa lumière. Chaque sentiment, comme chaque idée, s'est multiplié pour ainsi dire lui-même, par le développement de ces germes indécis que nous méconnaissons dans la poésie antique. Mais à leur tour chacun de ces sentiments si nombreux se diversifie par des nuances nouvelles, indécises aussi, mais non pas obscures et inaperçues, que nos poètes y ajoutent, parce qu'ils les trouvent dans leur âme, et qui sont pour chacun la marque de sa personnalité imprimée sur son œuvre. Que de nuances dans l'amour, tel que l'a peint Racine, et après lui George Sand! Et cependant n'est-ce pas toujours l'amour? Ces variétés d'un même sentiment sont-elles moins vraies et moins poétiques, parce qu'elles ne peuvent être comprises également par tous?

Sans doute, je ne prétends pas ramener les sentiments à des chiffres. Ce ne seraient plus alors des sentiments. Il faut que les affections et les idées même qui paraissent les plus précises contiennent des éléments moins déterminés, dont le développement et l'analyse sont laissés à l'avenir. Le progrès de l'âme humaine serait impossible s'il ne restait pas à développer ces germes qui à leur tour deviendront des sentiments nouveaux et de nouvelles idées. Ainsi sans cesse l'intelligence sera ramenée à un travail analogue. Tout ce que j'ai voulu prouver, c'est que cette expression de simplicité, dont on abuse, est un terme vague et trompeur, et que l'argument qu'on en tire contre la poésie moderne n'a pas plus de valeur que les autres. Autant dire que nos sciences sont inférieures à celles de l'antiquité, parce qu'elles sont plus variées, plus approfondies, et que cependant elles lèguent sans cesse à l'avenir de nombreux problèmes que les anciens n'ont jamais soupçonnés.

Veut-on parler de la simplicité de la forme? L'objection n'est pas plus sérieuse. Si Homère a la simplicité du récit, c'est qu'il ne connaît pas d'autre moyen d'exprimer ses impressions. D'ailleurs, l'Iliade et l'Odyssée perdent cette supériorité si on les compare à la première poésie védique, purement descriptive. La forme épique n'est que la forme de l'histoire à cette époque, et les historiens modernes qui se contentent de raconter les faits font les seules épopées possibles de notre temps. Encore sont-ils bien moins simples qu'Homère, car ils ne peuvent éviter d'intervenir quelquefois, quand ce ne serait que pour expliquer les faits. Cette forme de l'histoire, la plus simple pourtant, ne suffit plus aux exigences de la critique moderne, qui ne conçoit plus la simplicité que dans l'harmonie, et l'harmonie dans le rapport des impressions morales. Combien moins accepterait-elle une poésie qui prétendrait se réduire à une unité matérielle? La musique de Beethoven, pour exprimer plus de sentiments que la mélopée antique, lui est-elle inférieure? Est-elle moins simple dans le vrai sens du mot? Nous sommes dupes de notre mémoire. Sans doute il est plus facile de retenir quelques notes qu'une sonate ou un opéra, une tragédie de Sophocle qu'un drame de Shakspeare. Est-ce donc la mémoire qui jugera de la simplicité? Mais à ce compte Homère, avec toute cette longue succession de scènes et d'épisodes, fort difficile à retenir, est fort peu simple, et un résumé de l'Iliade sera beaucoup plus poétique que l'Iliade elle-même. Si l'âme est devenue plus complète, pourquoi veut-on que la poésie qui l'exprime conserve une forme devenue insuffisante? Qui songe à emprisonner l'homme dans le vêtement d'un enfant?

Entend-on par simplicité cette unité abstraite et matérielle à la fois que Aristote impose à la poésie? La question était possible quand la poésie racontait des actions; elle n'a plus de sens ou n'est qu'un artifice arbitraire quand il s'agit de peindre des hommes. D'ailleurs, où s'arrêtera cette unité et comment la déterminer? Le gland est-il plus simple que le chêne, la branche que l'arbre, l'arbre que la forêt? Si l'on veut l'unité dans la chose, non dans l'impression morale, il faut aller jusqu'à l'atôme. Il n'y a au fond de tout cela qu'une discussion de mots, ou cette involontaire préoccupation de l'unité arithmétique et tout extérieure que, au nom d'Aristote, les d'Aubignac et les Zoïles modernes ont imposée aux poètes.

La conséquence forcée de cette manière d'entendre la simplicité, c'est la condamnation de tout progrès. Dès lors la sensibilité devient moins poétique parce qu'elle est accessible à des impressions plus nombreuses et plus profondes; l'esprit déchoit du moment qu'il peut embrasser plus d'idées et de rapports; la science en se complétant perd sa grandeur, et l'idéal de la force est dans la simplicité du premier mouvement, c'est-à-dire dans la faiblesse.

L'harmonie est aussi une unité, plus haute et plus difficile peut-être à saisir; mais alors ce n'est pas au poète, c'est au lecteur qu'il faut s'en prendre. Les passions dans l'antiquité n'ont qu'un moment, celui où, exaltées par les obstacles, elles forcent l'homme à en prendre conscience. Il ne les aperçoit qu'alors, parce que dans l'ignorance où il est de lui-même, il ne les voit que quand elles sont maîtresses de lui. Tous les commencements lui échappent. C'est ce moment unique que peint le poète, parce qu'il n'en connaît pas d'autres, et il le peint par les caractères extérieurs, parce qu'il ne voit que les actes. Le poète moderne, Shakspeare, par exemple, qui a appris à pénétrer dans l'âme et à se donner pour ainsi dire le spectacle de ses propres émotions, nous en montre les premières étincelles, le progrès, l'apogée, la décadence. Tous ces moments de l'existence d'une même passion, pour n'être pas réduits à un seul, en sont-ils, encore une fois, moins poétiques, moins vrais, moins émouvants? Cette poésie est-elle réellement moins simple, et notre émotion, pour être composée d'impressions plus nombreuses, en est-elle moins une? Cette harmonie des impressions successives est-elle inférieure au trait unique de la poésie ancienne?

Il y a autant de raisons d'imposer à la poésie moderne la simplicité antique que de vouloir ramener la science du XIXe siècle à la simplicité des procédés et des méthodes de la science d'autrefois. Le progrès est exactement le même des deux côtés. Dans la poésie, comme dans la science, cette simplicité tant vantée n'est qu'ignorance et confusion.

§ IV.

A quelque point de vue que je me place, la poésie antique me paraît inférieure à la poésie moderne. Les causes de son apparente supériorité sont toujours en nous-mêmes et ne prouvent que notre propre progrès. Faut-il admettre cependant, comme on le dit, qu'à tort ou à raison, elle nous émeut davantage? Cela même me paraît faux pour quiconque ne vit pas exclusivement enfermé dans l'antiquité, et a lu avec quelqu'attention les œuvres des grands poètes modernes. Il me semble impossible qu'un homme, capable d'émotion poétique, n'ait découvert ni dans Shakspeare, ni dans Goethe, ni dans Schiller, ni dans Molière, ni dans Corneille, ni dans Racine, ni dans Lafontaine, ni dans Victor Hugo, ni dans Lamartine, ni dans Musset, une seule pièce qui l'ait vivement ému. S'il s'en trouve qui aient ce malheur, il faut qu'ils aient l'esprit aveuglé par des préventions bien tenaces.

D'ailleurs, puisque chacun ne comprend la poésie que dans la mesure de son propre idéal, il me paraît bien clair que s'il y a un homme assez pauvre de souvenirs et d'impressions personnelles pour ne rien comprendre à la poésie contemporaine, il ne peut comprendre la poésie antique, quoi qu'il y ajoute, qu'à un degré inférieur à l'inspiration poétique des modernes. Il préférera donc Homère, non parce qu'il lui prêtera une grandeur qui l'élève réellement au-dessus de nos poètes, mais précisément parce que la pensée et les impressions vagues, peu variées et peu profondes de l'ancienne poésie, s'accommoderont mieux à la faiblesse du lecteur. Il lui fera un mérite de son infériorité même, et dédaignera la poésie moderne parce qu'il ne pourra y atteindre.

C'est ce qui arrive presque toujours. Habitués, comme nous le sommes, à cette poésie complaisante des anciens, qui se prête à toutes nos exigences et à toutes nos situations, et qui, nous ramenant toujours à des impressions déjà éprouvées, s'insinue dans notre âme à l'aide de nos souvenirs d'enfance, nous redoutons cette poésie moderne, personnelle, inflexible, où le poète, au lieu de décrire et de raconter, exprime sa propre émotion, nous l'impose telle qu'il l'a ressentie, et prétend nous forcer de le suivre jusque dans le fond de son âme ou à travers des régions idéales qui s'étendent par delà notre propre horizon. C'est cette personnalité qui rend quelquefois difficile la lecture des poètes modernes. On aimerait parfois à se laisser aller à ses propres pensées, comme souvent la musique qu'on écoute n'est que le thème de développements intérieurs qu'y ajoute l'imagination, bercée par ces sons qui l'exaltent sans qu'on ait conscience de les entendre. La parole du poète, par sa personnalité, heurte la nôtre, nous ramène de force à elle-même, nous contraint à rentrer dans son sillon, nous y enchaîne. Aussi, tandis que la poésie impersonnelle de l'antiquité plait à tous, faut-il, pour goûter la poésie moderne, une conformité personnelle de goûts, d'idées, de sentiments entre le poète et son lecteur. Sans cela la lutte et les chocs sont continuels, et malgré tout le génie du poète, nous ne pouvons être touchés d'une poésie qui nous glace ou nous irrite. Souvent même de légers désaccords, non de principes, mais de rapports, de suite d'idées, d'habitudes littéraires suffisent d'abord pour nous soustraire à l'influence des œuvres que nous goûterons le mieux plus tard, comme souvent entre deux hommes qu'unira un jour la plus vive amitié, il faut un temps d'essai qui les façonne l'un à l'autre, et leur apprenne à trouver en eux-mêmes les points par lesquels ils se touchent et se pénètrent. Préférerons-nous à ces hommes ceux dont la banale amitié ouvre à tous un accès également facile, et dont la personnalité émoussée rend les rapports d'abord si commodes, et bientôt insipides?

De tout cela, que conclure? que la poésie d'Homère est supérieure à la nôtre? Non, mais qu'il est à peu près impossible maintenant qu'un poète puisse prétendre à être également compris et goûté de tous, et que plus la poésie sera grande et élevée, moins elle peut espérer de devenir populaire.

C'est à ce point, du reste, que se réduit presque toute l'argumentation moderne contre la poésie contemporaine. Son erreur est de croire que la popularité soit un signe nécessaire de la supériorité.

Si jamais poète fut populaire, ce fut Béranger. Mais est-ce là ce qui fait sa gloire? Encore faut-il savoir s'il est grand pour avoir été populaire ou populaire pour avoir été grand. Il puise ses inspirations à deux sources bien différentes, et ses œuvres se divisent en deux parties qu'il serait injuste de confondre. Dans l'une, et ce sera sa gloire durable, il s'associe au deuil de la patrie outragée; il lance l'anathème à une royauté imposée par l'ennemi, et dont la présence humilie tous les instincts généreux de la France; il démasque et flétrit cette conspiration permanente des nobles, des rois et des prêtres conjurés contre les droits si chèrement rachetés de la nation; il proteste, au nom de la liberté, contre les rancunes et les passions d'une dynastie ennemie-née du peuple qu'elle gouverne, et qui se venge par une tyrannie souterraine des terreurs qui l'assiégent sur un trône déshonoré. Voilà ce qui en fait un grand poète et un grand citoyen. C'est par là qu'il soulève et mérite les acclamations de toute la France. Par l'autre partie, il redescend dans la foule, il chante les plaisirs faciles et ce trivial épicurisme qui ravale l'homme à la bête et semble ne laisser à la vie d'autre but que la jouissance. Toutes deux cependant sont également populaires; la seconde même l'est plus que l'autre, parce qu'elle répond à des instincts qui ne sont que trop permanents dans les foules. Qui songera cependant à égaler ces deux genres de poésie? Personne, je suppose. Il faut savoir distinguer celle qui répond aux sentiments généreux et élevés de celle qui ne caresse que les instincts vils et bas. Gardons-nous de l'admiration sans discernement qui voit du même œil le chantre aviné du Dieu des bonnes gens et de Lisette, et le poète inspiré de la patrie et de l'honneur national, aussi bien que du dénigrement systématique qui profite de l'abjection d'une partie de l'œuvre pour colorer son indifférence à l'égard du reste.

Ce n'est pas la popularité qui fait le poète, c'est l'élévation et la sincérité de l'inspiration. Sans doute c'est un bonheur pour lui de se rencontrer avec la pensée commune, quand cette pensée est généreuse. Mais est-ce parce qu'elle est commune ou parce qu'elle est généreuse qu'il la doit chanter? Sa gloire pourra profiter de cet accord, mais en a-t-il pour cela plus de génie? Si Rouget de l'Isle, devançant l'émotion populaire, avait fait cinquante ans plus tôt son chant immortel, la Marseillaise fût restée sans écho; en serait-elle moins énergique et moins passionnée? Ce que le poète doit chanter, ce n'est pas ce qu'il trouve dans la foule, c'est ce qu'il trouve dans son âme. Si la foule le comprend, il arrive vivant à la gloire. Mais qui lui interdira de chanter aussi pour l'avenir, si son intelligence s'élève à un idéal plus lointain? Ce que la foule ne comprend pas maintenant, elle le comprendra plus tard, quand le progrès l'aura élevée elle-même à la hauteur du poète. Au lieu de vouloir abaisser la poésie, il faut élever les intelligences, et la poésie, maintenant délaissée, deviendra populaire. Dans cinquante ans, on s'étonnera qu'un siècle qui a produit George Sand, Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset et tant d'autres, ait pu se demander ce qu'est devenue la poésie.

§ V.

Je crois, je l'avoue, à la sincérité des critiques classiques, mais leur entêtement superstitieux pour le passé les aveugle du moment qu'ils en sortent. Ils se croient justes parce qu'ils décident de bonne foi d'après les préjugés traditionnels de l'enseignement universitaire. Mais ils ne voient pas que, indépendamment de tout le reste, leur méthode seule les condamne à l'erreur. Quand ils jugent la poésie moderne, ils la prennent tout entière, en bloc, bon et mauvais, et comparent ce chaos aux cinq ou six livres choisis que nous a légués l'antiquité. Ils semblent oublier à plaisir que nos peuples modernes, malgré l'unité apparente de leur situation géographique, de leurs lois, de leurs institutions, de leurs intérêts, constituent pour ainsi dire dans chaque état une série de nations superposées et parfaitement distinctes par le degré de leur développement respectif. Pendant que les unes, poussant à bout l'analyse, se complaisent dans la peinture des sentiments les plus raffinés, les autres essaient un art encore grossier, hésitant, tout entier dans le récit et dans l'action, parlant aux sens plus qu'à l'esprit, et que nous ne sommes plus en état de juger. On n'a que de l'ironie et du dédain pour ce drame moderne qui passionne la foule. C'est un art nouveau, encore en enfance, qui s'élèvera, si l'on ne s'acharne pas à le condamner sans le comprendre. Mais les critiques y songent peu. Ils aiment bien mieux, mêlant les reproches les plus contradictoires, faire un crime à la poésie, tantôt des raffinements qui la rendent inaccessible à la foule, tantôt de la grossièreté du drame et de la chanson populaire, comme si ce n'était là qu'une seule et même poésie. C'est ainsi qu'ils jettent l'incertitude dans les esprits, et égarent la poésie même dont ils se sont constitués les tuteurs.

Cette distinction et ce progrès sont tellement nécessaires qu'ils se retrouvent dans les œuvres même d'une école moderne, que son programme semblait le plus naturellement devoir y soustraire. Les premiers réalistes n'eurent d'autre but que de réagir contre cette tendance psychologique qui substituait partout les impressions personnelles de l'écrivain aux peintures mêmes de la nature. Leur prétention était de revenir à l'observation des faits et à la simplicité antique, ne se doutant nullement que les caractères en apparence les plus extérieurs des choses ne sont encore que des impressions qui, pour être plus communes, n'en sont pas moins personnelles, et que, par suite du progrès général de l'esprit, la somme des impressions sensibles a augmenté comme celle d'un ordre plus élevé. Aussi ont-ils abouti rapidement à se perdre dans les détails. Ils ne copiaient que ce qu'ils voyaient, mais leur observation plus exercée voyait dans les choses mille nuances qui échappaient aux anciens. Au milieu de cette infinité de traits, tous également sensibles et matériels, leur théorie même leur défendait de choisir, car ç'eût été usurper sur la nature, fausser ce qu'ils appelaient la réalité. Dès lors le moindre brin d'herbe, étant tout aussi réel que le chêne, réclame au même titre une place dans leurs peintures. Ils ne peuvent introduire un personnage, sans nous décrire jusqu'aux plis de ses vêtements, jusqu'au bruit de ses chaussures sur le sol. Ils se sont réduits au rôle de daguerréotypes; ils ont fait non le portrait, mais l'anatomie de la nature. Ils ne voient pas qu'en supprimant l'intervention de la sensibilité humaine, ils ont enlevé à la poésie ce qui la fait poétique. La littérature réaliste a beau faire, ses descriptions de la nature seront toujours moins réelles que le moindre traité de physique ou d'histoire naturelle; moins poétiques même, parce qu'au moins les sciences, en élevant la pensée de l'homme à la conception de l'ordre et de l'harmonie universelle, touchent encore à la poésie.

Aussi ont-ils bientôt renoncé à la simple description des mouvements, des actes et des objets extérieurs. Entraînés par le courant de la pensée moderne vers la psychologie, ils ont appliqué leur système d'observation à l'âme humaine. Là, comme dans l'étude de la nature, ils ont oublié cet idéal de simplicité qu'ils avaient voulu ressusciter, et se sont plongés dans des raffinements d'analyse qui eussent effrayé les poètes les plus vivement accusés par eux de subtilités et de finesses. Balzac, le plus grand des réalistes, a dépensé un prodigieux génie et une patience plus prodigieuse encore à disséquer des atômes, et à construire de ces subtils éléments des personnages qui feront toujours l'admiration des psychologues, mais qui ne vivent pas, parce qu'il leur manque les grands traits qui font la vie, et que l'unité de leur âme est une unité factice.

Cependant je suis bien loin de nier les services qu'a rendu cette école. En étudiant l'âme humaine, elle prépare aux poètes futurs d'abondants matériaux. Son tort est de les jeter pêle-mêle. Egarée par sa théorie, elle étudie avec le même amour ce qu'il y a de plus vil et ce qu'il y a de plus grand dans l'homme. Elle supprime la morale, et c'est là ce qui a tué en elle la poésie, car la poésie est l'idéal, le progrès; et l'émotion poétique n'est que l'émotion de l'âme en face de ce qui l'élève, l'agrandit, et lui marque plus vivement la voie vers ce progrès où elle aspire. En se confinant dans la simple observation, elle s'est interdit l'enthousiasme qui échauffe et féconde; à force de copier la réalité, ses disciples ont tué l'imagination, c'est-à-dire l'intelligence émue par la conscience des sentiments et du progrès qui l'exaltent. Ils n'ont ni la rigueur et l'exactitude de la science, ni la chaleur et l'élan de l'inspiration.

Mais quels que soient les mérites et les défauts du réalisme moderne, il me suffit de montrer qu'il n'a pu, non plus que la poésie, échapper à ce besoin d'analyse psychologique qui fait la grandeur de notre temps, et que, d'un autre côté, la critique se trompe, quand elle confond deux choses aussi différentes que la poésie et le réalisme, et se fait de cette confusion un argument contre nos poètes. Si l'on veut trouver l'accord de l'observation psychologique avec la vraie poésie, ce n'est pas dans les œuvres des réalistes qu'il faut le chercher, c'est dans les romans de George Sand (1).

Le progrès de la poésie moderne est donc celui même de l'intelligence à qui ne suffisent plus ni les idées ni les sentiments indécis, obscurs et incomplets de l'antiquité. Aussi ce progrès n'est-il pas seulement dans la poésie. Partout la même tendance se révèle. Depuis plusieurs siècles, la peinture de l'homme — et je parle de la peinture directe, personnelle, réfléchie de la vie morale, — remplit toutes les littératures. La foule même suit le mouvement, autant que son inexpérience le lui permet. Il n'y a qu'à voir avec quelle ardeur les plus ignorants recherchent les romans, les histoires, les biographies intimes, tout ce qui peint l'homme et permet d'assister au spectacle du drame moral que chacun porte en lui-même. Ce n'est donc pas parce qu'ils font de la psychologie et qu'ils peignent l'âme humaine que nos poètes ne sont pas populaires; c'est parce que leurs idées et leurs impressions les élèvent à une hauteur où la plupart ne peuvent atteindre. Veut-on qu'ils s'abaissent au niveau commun, et que pour être à la portée de tous, ils cessent d'être eux-mêmes? C'est demander l'impossible. Le poète n'est pas maître de calculer soigneusement son inspiration à la mesure des intelligences vulgaires. S'il ne donne pas à sa poésie toute son âme, il n'est plus poète. La puissance, la vertu de la poésie est dans sa sincérité. C'est pour cela que toutes les poésies d'imitation sont froides, que les hommes qui craignent d'être naïfs et qui rient de leurs émotions ne sont que des hommes de lettres, que tout calcul dans la poésie la tue, et que les poèmes d'académie ne sont que des déclamations. La poésie vit de liberté et de foi en même temps que d'idéal. Tant que la poésie sera poésie, elle sera cela, ou elle cessera d'exister. Toujours elle avancera en dépit des obstacles. Les gendarmes de la critique, sentinelles oubliées du passé, auront beau, du fond de leurs guérites vermoulues, lui présenter la pointe de leurs vieux axiômes et lui barrer le passage. Ils pourront bien effrayer les timides; les grands poètes ne connaîtront jamais d'autre loi que le souffle de leur conscience; leur code est au fond de leur âme; l'essor et le ravissement de leur inspiration est d'autant plus magnifique, qu'ils volent vers un idéal plus haut, que leur cœur est plus large et leur intelligence plus éclairée. Il n'y a pas d'autre spontanéité en poésie, et je ne comprends pas qu'on en ait voulu faire le privilége de la poésie antique. La conscience de l'inspiration n'en exclut pas la spontanéité, du moment que le poète ne chante que ce qu'il pense, ce qu'il sent, ce qu'il croit. Le sentiment de sa propre grandeur, en portant plus haut sa pensée, ne peut qu'ajouter à sa puissance. Le poète alors peut être méconnu de son vivant, mais il vivra après sa mort dans les âges futurs, tandis que souvent les poètes populaires, pour avoir parlé une langue accessible à tous, épuisent leur gloire pendant leur vie. Le progrès qui emporte l'humanité dépasse vite l'idéal qu'ils ont conçu et les laisse en arrière (1).

---

(1) Le roman, si dédaigneusement traité par les princes de la critique moderne, sera cependant, avec la poésie lyrique et le drame, le vrai titre de gloire de notre siècle aux yeux de la postérité; c'est le produit le plus original et le plus caractéristique du progrès psychologique, qu'il est impossible de méconnaître. Il répond d'ailleurs par une conformité singulière au progrès des méthodes scientifiques. Les anciens se contentent de raconter des légendes et des faits, comme dans l'étude de la nature, ils se contentent de décrire et de classer les phénomènes que leur offre l'expérience. L'expérimentation, c'est-à-dire l'expérience factice, impossible dans l'antiquité à cause de la manière dont ils comprenaient la nature, a renouvelé les sciences. Le roman est le produit de l'expérimentation psychologique, et suppose tout un système de psychologie, dont les anciens n'avaient nulle idée, fondée sur la combinaison de la liberté humaine et des influences étrangères. La littérature étudiée à ce point de vue philosophique ne laisserait guère d'arguments aux partisans de l'immobilité intellectuelle, et élèverait le roman à la place d'honneur qu'il mérite parmi les œuvres de l'intelligence. Le seul danger de cette méthode d'expérimentation, c'est de laisser oublier aux romanciers qu'ils ne font pas seulement des dissections et de la science, mais aussi de la littérature; et que s'ils tiennent à ne nous mettre que des monstres sous les yeux, il faut au moins renoncer à toute prétention poétique.

---

(1) Je ne veux pas laisser complètement de côté une objection à laquelle, je l'avoue, je n'attache aucune importance, mais qui paraît considérable à quelques personnes. C'est celle-ci : Des hommes même qui reconnaissent le plus formellement le progrès semblent admettre que la somme du génie, plus ou moins également partagée, est toujours égale dans tous les temps. J'avoue que je ne comprends absolument rien à cette conception, qui fait du génie une sorte de gâteau toujours égal à lui-même, quel que soit le nombre de copartageants. Le génie est le résultat d'une série de combinaisons entre les qualités héréditaires et acquises de l'organisme, les aptitudes intellectuelles plus ou moins développées par les circonstances et les in-

§ VI.

Ce progrès qui sépare les classes va toujours s'accélérant, et il semble que les différences, en se marquant de plus en plus, doivent un jour détruire toute unité. Depuis surtout que dans chaque peuple une fraction commence à prendre conscience de l'obligation qui fait du perfectionnement la première loi et le fondement de la morale, tandis que le reste demeure soumis au progrès accidentel et lent des circonstances, les nations

---

fluences extérieures, unies aux efforts de la volonté individuelle. Je comprends parfaitement que l'organisme en se perfectionnant, les circonstances et les influences en se modifiant progressivement, l'intelligence en s'éclairant, la volonté en se fortifiant, la sensibilité en s'exaltant, rendent plus fréquentes et plus probables les combinaisons productives, et fassent pour ainsi dire à l'âme humaine un moule supérieur; mais je ne vois nullement que les anciens aient dû avoir nécessairement autant de génie que les modernes : ce qui nous mènerait à cette conclusion, qu'à l'époque où les hommes étaient peu nombreux, ayant chacun une part plus considérable, ils devaient former une assemblée de Newtons et de Descartes possibles; ce qui ne serait plus vrai de notre temps. Ce sont là des fantaisies qui ne reposent que sur des abstractions, et n'ont d'autre fondement que des habitudes détestables de notre esprit encore bien plus infesté de scholastique que nous ne croyons. S'il était possible de supposer qu'Homère en naissant ait pu être tout à coup transporté au milieu de nous, il n'aurait pas été Homère et aurait peut-être vendu des bonnets de coton, sans songer à faire des vers, sans peut-être être capable de composer un sonnet. Il s'est rencontré que son génie était très propre à réfléchir la poésie de son temps. Pour en faire un grand poète moderne, il faudrait une tout autre combinaison, qui n'a pas plus de rapport avec la tête d'Homère qu'avec celle d'Aristote ou de Thersite.

paraissent se partager en des races distinctes, séparées par un abîme qui menace de s'élargir sans cesse.

Heureusement le remède est près du mal ; la conscience que nous avons du progrès, en l'accélérant, le rend commun à tous.

Tant que l'homme croit que la loi qui le guide et l'autorité qui le gouverne sont hors de lui, chacun est seul en face de cette raison divine qui impose ses principes à son intelligence, et qu'il croit la même pour tous et en tous. La pensée de chacun, commune à tous, mais se développant isolément par une puissance surhumaine, demeure essentiellement égoïste ; de la communauté des lois, on ne peut conclure logiquement que le droit de l'intolérance contre ceux qui ne s'y soumettent pas, c'est-à-dire qui ne sont pas de l'avis commun. La philosophie, rangeant tous les esprits sous le despotisme de cette même raison, maîtresse universelle de tous les hommes et de Dieu même qu'elle juge, attribue à tous, dans l'ordre des principes, la même intelligence, puisque cette intelligence se borne à la soumission et à l'obéissance de chacun à la raison impersonnelle. Cette identité d'intelligence est ce qu'elle appelle le bon sens ou le sens commun. Il est bien clair alors qu'il est parfaitement ridicule de chercher à éclairer des hommes qui ont la même lumière que nous, et qui, semblables par ce qu'il y a d'important, par les principes, ne diffèrent que par des détails de connaissance insignifiants ; il est également clair que nous avons le droit de mépriser, de haïr et de punir tous ceux qui refusent d'écouter la voix intérieure de la raison, surtout quand elle parle par notre bouche, car il est admis que cette rébellion est un crime.

Mais si au contraire nous comprenons que ce développement est individuel; que la règle de nos actes est uniquement dans notre intelligence et varie avec elle de précision et de rigueur; que le progrès des choses que nous semblions subir est notre œuvre; que c'est en nous qu'il se fait d'abord, et de là rayonne et entraîne le monde; si nous comprenons que la mesure de notre moralité est, non dans l'acte, mais dans la manière dont nous concevons les principes; qu'il n'y a d'autre autorité que celle de notre propre pensée, de lois, que celles qu'elle a reconnues justes et vraies et qu'elle s'impose à elle-même; que le fondement de la vérité et du bien est uniquement dans le rapport avec le progrès et l'idéal, règle et but unique et suprême de nos efforts, alors nous comprendrons que l'homme dont l'intelligence surpasse celle des autres n'a pour cela aucun droit de les mépriser, non plus qu'il n'a droit à leur reconnaissance et à leur adoration; qu'en employant cette intelligence au service de l'humanité, il n'a fait que remplir un devoir strict, et que l'accomplissement du devoir ne se paie pas; que le malheureux qui a fait le mal n'est coupable que de ne pas comprendre et mérite, non pas d'être puni, car ce droit en aucun cas ne peut appartenir à l'homme, mais d'être instruit et éclairé; nous comprendrons enfin que le droit suprême de l'humanité, c'est le droit au progrès, et le premier devoir de chacun, de travailler au progrès de tous. Il ne s'agit plus ici ni de pitié, ni de charité, ces vertus égoïstes qui placent leurs actes à intérêt et croient, en s'exerçant, se créer des titres à des récompenses. L'homme qui travaille au progrès n'en doit attendre d'autre que le progrès même, et ne se croit pas plus un héros pour faire le bien que pour enseigner les mathématiques. Par la charité, c'est nous que nous aimons dans les autres; au nom du progrès, nous aimons les autres en nous-mêmes, et confondons l'humanité tout entière dans un même embrassement. C'est la solidarité, c'est l'humanité, c'est l'unité de tous les hommes, et le progrès de tous en vue du progrès même, parce que le progrès comprend tout, et ne laisse rien hors de lui. Une fois que cette idée aura pénétré dans l'esprit des classes éclairées, l'abîme qui les sépare des autres sera bien vite comblé.

Alors tous seront capables de comprendre la grande poésie, alors commencera un épanouissement de civilisation dont rien dans le passé ne peut donner l'image; alors grandira cette poésie nouvelle qui commence à naître, non plus seulement la poésie des sentiments et des aspirations, mais la poésie de l'intelligence et des idées, la poésie qu'ont entrevue l'auteur de Jocelyn et celui des *Contemplations* et de la *Légende des siècles*. L'homme, jusqu'à nos jours, a erré, comme un étranger, dans le monde de la nature et des idées; la nature était hors de lui, les idées hors de lui, la raison hors de lui. La philosophie, la science, la poésie, c'étaient des dons du ciel, des hasards, des curiosités étrangères à l'homme même. Il commence à reconnaître que ce qu'il prenait pour la nature, pour les idées, pour la raison, c'est lui-même et non pas un autre; que la philosophie, la science, la poésie, c'est lui qui les fait, qui les porte en lui-même ou plutôt qu'elles ne sont que lui-même, créations et parties de son intelligence. Aussi, s'il respectait autrefois la vérité, maintenant il l'aime, il l'affirme avec passion, il la chante avec enthousiasme (1). La vérité, c'est son intelligence, c'est sa conscience, c'est son âme; il y tient par tout ce qui l'attache à lui-même, et tout ce qui lui paraît vrai lui est également sacré et au même titre. L'émotion, inconnue autrefois dans l'expression des idées, peu à peu s'est glissée dans ce domaine nouveau et a brisé les barrières. Les idées de patrie, de religion, de liberté se sont émues les premières, malgré la philosophie antique et son faux idéal de sérénité. Maintenant la passion pénètre l'intelligence; la poésie envahit l'âme tout entière et y vibre aux moindres mouvements de la pensée.

Partout l'idéal tourmente les cœurs. Cette industrie même, tant décriée par nos prétendus moralistes, n'a-t-elle pas aussi un idéal? Le travail, le bien-être, puis un jour, grâce au génie moderne, le soulagement de cette servitude des besoins physiques et du travail matériel qui opprime tant de malheureux, ne sont-ce pas des progrès? et des progrès qui se résument en dernière analyse en un développement plus rapide de l'intelligence et de la moralité humaine? Un temps viendra où le travail des machines, sans permettre à l'homme l'oisiveté qui déprave, lui laissera les loisirs nécessaires au développement de l'esprit. Laissons gémir nos modernes Héraclites sur la dépravation des mœurs de ce temps. Sans doute cet élan rapide de l'industrie a jeté un éblouissement dans le monde, et des hommes ont pu croire que là se bornait l'idéal et l'avenir des sociétés. Mais qu'est-ce que cette erreur d'un moment auprès des éternels bienfaits que ce progrès répandra sur le monde? Ceux que l'industrie a corrompus étaient corrompus d'avance. Elle a ouvert un champ à leurs spéculations égoïstes; ce n'est pas elle qui les a inspirées. En d'autres temps, ils les eussent portées ailleurs; ils auraient peut-être encore moins valu. Ce que rien ne compense dans le passé, c'est la liberté à laquelle nous conduit fatalement l'industrie.

---

(1) Savez-vous, dit Voltaire dans *Les idées républicaines*, pourquoi les républicains aiment mieux leur patrie que les sujets d'une monarchie? C'est par la raison qui fait qu'on aime mieux sa maison que celle de son voisin. — Les idées étaient hors de nous; elles sont en nous; la loi qu'on nous imposait, c'est nous-mêmes qui nous l'imposons.

§ VII.

Si réellement on pouvait nous persuader que la poésie s'en va, ce serait chose plus grave qu'on ne semble le croire, car on nous enlèverait la foi, l'arme la plus forte de l'homme, et, avec le besoin, l'aiguillon le plus puissant de l'action. Si en effet la poésie est vraiment la poésie, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans l'âme, l'idéal, la poésie est la source de tout progrès ou plutôt le progrès même. Ce que nous appelons l'idéal, n'est-ce pas en effet ce phare intérieur qui marche devant nous, comme pour nous marquer la route que nous devons suivre? N'est-ce pas un autre nous-même, plus parfait, que chacun porte en soi, comme un modèle toujours plus beau, qui fuit à mesure que nous le poursuivons, et qui semble s'éloigner d'autant plus que nous faisons plus d'efforts pour l'atteindre? C'est qu'en effet le caractère propre de l'idée du progrès est de grandir et de s'élever sans cesse, à mesure que notre intelligence plus parfaite nous permet de la mieux concevoir. Ainsi toujours poussés en avant par une force inhérente à notre intelligence, notre soif de la perfection s'accroît avec notre perfection même, et nous courons d'autant plus vite à la poursuite de ce but mobile qu'en s'éloignant davantage, il nous paraît toujours plus brillant.

Si la poésie est l'idéal, elle est le progrès, et puisque notre idéal est supérieur à celui de l'antiquité, la poésie ne peut être déchue. Au contraire, si elle n'est pas le progrès, encore une fois, pourquoi se plaindre qu'elle disparaisse, et pourquoi faire aux hommes un crime de n'être plus des enfants? Mais les critiques échappent à ce dilemme par une contradiction. Ils admettent comme observation de fait que le progrès est réel partout ailleurs que dans la poésie, ce qui fait qu'on ne sait plus ce qu'ils entendent par la poésie ni par le progrès, à moins qu'ils ne réduisent la poésie à la simple puissance d'exprimer des émotions quelles qu'elles soient, et le progrès à une addition de faits. S'ils croient que cette décadence de la poésie, au milieu du progrès universel, est une loi générale et supérieure à l'humanité, cette décadence même, étant une nécessité du progrès, est un progrès; et en tout cas, il est parfaitement ridicule de reprocher à notre siècle d'obéir à une loi à laquelle il ne saurait échapper. Les reproches immérités ne peuvent avoir que des conséquences funestes; ou ils nous révoltent, ou ils nous habituent à douter de notre propre conscience, et alors les plus dangereux corrupteurs des sociétés sont ceux qui les accusent le plus violemment. Si, au contraire, comme je le crois, la poésie est plus que jamais vivante dans nos âmes, ces éternelles déclamations contre notre prosaïsme peuvent bien faire croire à quelques-uns qu'elles sont fondées et que cette poésie vivante n'est pas la vraie poésie; à force d'entendre répéter les mêmes accusations, ils finissent par se croire coupables. Mais ce qui est plus grave, ils finissent par s'y résigner et par le devenir en effet. C'est ainsi qu'on déprave les hommes en leur reprochant comme vices les nécessités de leur nature et en leur imposant des devoirs qui n'en sont pas. Les consciences éclairées reconnaissent l'erreur et y résistent. Les autres se soumettent docilement à cette fausse morale qui les corrompt; ou, malgré eux, protestent par une désobéissance involontaire, qu'ils se reprochent d'abord, et qui plus tard confond dans une égale indifférence la vérité et l'erreur. Rien de plus corrupteur que des règles étroites qui veulent emprisonner l'homme dans des barrières qui ne peuvent le contenir. Les vertus trop rigides ne voient partout que mal et corruption, parce qu'elles le font naître partout. Les erreurs de la critique ne sont pas moins funestes quand elles portent sur des idées qui touchent au fondement de la morale d'aussi près que le progrès et l'idéal.

C'est cette négation obstinée qui nous a habitués à craindre l'admiration et l'enthousiasme comme des naïvetés ridicules. Il est de mode de faire l'esprit fort contre la poésie et le progrès. Quand un jeune homme s'oublie jusqu'à admirer, jusqu'à être ému, les gens forts et positifs sourient. Peu d'hommes osent braver ce sourire. Il a tué plus d'un poète, en glaçant les premiers élans des âmes qui s'ouvraient à la poésie. Le nombre n'est pas grand de ceux qui osent avoir le courage de leur enthousiasme. Beaucoup qui peut-être portaient le feu sacré, se résignent à déguiser, à étouffer leurs émotions, quelquefois à en rire. On dissimule ce qu'il y a de meilleur en soi pour n'être pas ridicule; on prend l'air froid et indifférent pour être comme tout le monde; et quand on a gardé longtemps ce masque sur son visage, on s'aperçoit un jour avec épouvante qu'on ne peut plus le quitter; il s'est attaché à notre peau, et le masque est devenu le visage. A qui s'en prendre? à la critique trop spirituelle pour être émue et pour perdre, par de naïves admirations, l'occasion de le montrer.

Cette question du progrès dans la poésie n'est donc pas seulement une question de théorie littéraire. Elle touche à tout, parce que la poésie comprend l'âme humaine tout entière. Elle se rattache surtout à un point singulièrement négligé et obscur jusqu'ici dans la philosophie, la nature et la puissance de l'imagination, faculté bizarre et complexe en apparence, créée par les psychologues, pour donner un nom à un groupe de phénomènes mal observés. Il eût été long et peut-être déplacé d'entrer dans l'examen philosophique de cette question. Je me contenterai de faire remarquer que les psychologues n'aboutiront jamais à des conclusions sérieuses, tant qu'ils s'entêteront à donner comme résultat de leurs observations psychologiques quelques abstractions généralisées; que d'ailleurs, pour comprendre la marche et le vrai développement de l'esprit humain, il ne suffit pas, comme ils font, d'en étudier un seul moment et de chercher uniquement dans leur tête, mais qu'il faut fouiller dans tous les temps et dans tous les hommes, dans les anciens et dans les enfants, et surtout dans les œuvres des grands écrivains et des grands poètes qui nous ont précédés. C'est là qu'on trouve le fil du progrès. Il faut appliquer aux sciences de l'âme la méthode d'observation si heureusement appliquée aux sciences naturelles. Du jour où l'on aura fait sérieusement cette révolution, matérialisme, idéalisme, sensualisme, spiritualisme, éclectisme disparaîtront du même coup, sans compter toutes les fantaisies métaphysiques et panthéistiques de l'Allemagne ; il n'y aura plus d'autre philosophie que la philosophie du progrès, fondée sur l'observation directe de l'âme humaine, et il ne viendra plus à l'esprit d'aucun homme que, au milieu du progrès de toutes les idées, la poésie puisse déchoir.

TROISIÈME PARTIE

SUPÉRIORITÉ DES ARTS MODERNES SUR LES ARTS ANTIQUES.

CHAPITRE PREMIER

DE LA SCULPTURE ANTIQUE.

I. Bas-relief. — Imitations de la réalité. — II. De la beauté physique. — III. De la conception des rapports intellectuels. — Impersonnalité de l'art antique. — Influence de la tradition admirative. — IV. Esprit géométrique. — Absence d'expression morale. — V. Immobilité des types grecs. — Leur idéal religieux. — Ataraxie. — VI. Des prétendues décadences dans les arts. — De l'expression morale. — Contradictions de la critique moderne. — Qu'est-ce que la beauté pure? — VII. Opinions des anciens sur la sculpture grecque. — Recherche de l'expression dans la statuaire antique.

§ I.

Il est impossible d'étudier la formation du langage parlé et écrit sans être frappé des analogies singulières que présentent ses caractères principaux avec ceux des arts de l'antiquité et même des temps modernes. L'écriture figurative des peuples anciens ne diffère en rien de ce que nous appelons la sculpture et la peinture. Toutes deux consistent également dans la reproduction des formes et des objets. Les différences entre l'hiéroglyphe primitif et les deux arts qui en sont sortis s'expliquent sans peine par l'influence du développement intellectuel. Dans l'hiéroglyphe, l'objet est nécessairement mal représenté. Nous en avons vu les raisons. La sculpture et la peinture proprement dites ne font qu'y ajouter une perfection progressive de forme, qui démontre uniquement le progrès de l'analyse visuelle. Par suite du même progrès, l'artiste, en donnant à ses figures le mouvement et l'expression, marque plus nettement les rapports, et par là détermine avec une précision, autrefois impossible, le sens de sa composition; l'idée ou le sentiment particulier qu'il a prétendu exprimer. L'impression élémentaire et complexe a fait place à une conception plus analytique.

Mais il s'en faut que ces caractères soient nettement marqués dans les plus anciens monuments des arts antiques.

La première forme de la sculpture est probablement celle qui dérive le plus immédiatement de l'écriture figurative; c'est le bas-relief, consistant uniquement dans un trait, destiné à reproduire la forme apparente de l'objet. La ligne de contour est en effet celle qui frappe avant tout le regard, parce que c'est celle qui distingue tout d'abord chaque objet de ce qui l'entoure. L'imitation du relief et de la figure entière suppose une observation beaucoup plus exercée. Il a peut-être fallu plusieurs siècles à l'humanité pour passer de l'une à l'autre, car il ne faut pas oublier que les progrès de l'esprit, abandonné à lui-même et sans autre secours que sa propre expérience, à une époque où cet esprit même était bien loin du développement qu'il a acquis plus tard, ont dû être d'une extrême lenteur, quand d'heureux hasards ne venaient pas le seconder. Il serait tout à fait déraisonnable de calculer sa marche d'après la rapidité des progrès dont il est capable aujourd'hui, et surtout d'après les transformations précipitées que l'éducation imprime à l'intelligence de l'enfant. Même de nos jours, après chaque découverte nouvelle, nous nous étonnons qu'elle n'ait pas été faite plus tôt; et cependant, si nous les examinons avec soin, nous verrons combien de souffrances, de travaux, de connaissances et de découvertes antérieures chacune d'elle suppose. Nous avons mille secours qui manquaient à l'antiquité; nous avons surtout de plus qu'elle l'expérience du progrès passé, la conscience de notre puissance, et une foi inébranlable au progrès futur. Nous savons qu'il faut chercher, et nous cherchons, bien sûrs de ne pas perdre nos efforts. Les premiers hommes, privés de cette lumière et de ce stimulant, ne cherchaient pas, allaient à l'aventure et ne trouvaient que par hasard. C'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on veut comprendre quelque chose à l'histoire conjecturale de ces âges reculés.

Il se peut que la sculpture, réduite au simple trait, soit arrivée à une certaine perfection relative d'imitation. Cependant je ne le crois pas, quand je vois ces statues et ces reliefs informes que nous trouvons en fouillant les ruines des plus anciens temples. Les bras sont collés au corps, les jambes ne sont pas séparées, les traits sont grossièrement indiqués. Cependant l'idée seule de représenter le relief, de reproduire l'objet complet et entier, et non plus seulement l'apparence linéaire, marque un progrès merveilleux. Le premier qui conçut la pensée de faire une statue était certainement un homme de génie; c'est lui qui a ouvert la voie à l'art. L'œil, dès lors, put s'habituer à considérer les objets sous toutes leurs faces et par leurs différents aspects. L'idée devait venir un jour d'en mesurer les proportions, d'en distinguer toutes les parties, et c'est en effet ce qu'ont fait admirablement les sculpteurs grecs, dès que l'usage se fut répandu de représenter en marbre ou en airain les vainqueurs d'Olympie.

Parmi les monuments de l'art grec qui sont venus jusqu'à nous, un grand nombre se font remarquer par ce caractère. Les proportions du corps y sont observées avec un grand soin, les muscles principaux sont très exactement reproduits, en rapport parfait avec l'attitude de la figure. Les parties sont disposées de manière à constituer un ensemble dont l'harmonie satisfait l'œil le plus exigeant. On y remarque en même temps une sobriété de détails qui semble ajouter à l'effet général.

Mais si tout cela indique un grand progrès de l'analyse visuelle, j'avoue que, pour mon compte, je n'y puis rien découvrir au delà. Tout se borne à une fidèle reproduction du modèle, et il devait y en avoir d'admirables chez un peuple vivant en plein air, dans un climat peu rigoureux, habitué aux exercices gymnastiques, sans être exposé, comme les peuples modernes, à ces mille causes d'altération physique qui chez nous déforment les corps par l'entassement des populations dans des réduits où l'air et la lumière pénètrent à peine, par les croisements de races, résultats de communications plus fréquentes, par les exigeances des besoins matériels, qui résultent de la rigueur du climat, par la misère qui produit les maladies, par l'excès de travail physique chez les uns, et chez les autres par l'excès d'une immobilité énervante. Ils n'avaient qu'à copier ces modèles pour produire ces beaux corps de femmes et d'hommes que nous admirons. Et même ne les copiaient-ils pas complètement. Cette sobriété de détails dont on leur fait un mérite tenait peut-être moins qu'on ne se le figure à un calcul artistique. Pour moi, je crois que ce qu'ils ne reproduisaient pas, ils ne le voyaient pas, et si l'anatomie chez eux n'est pas complète, c'est qu'ils ignoraient l'anatomie, et que cette ignorance ne leur permettait pas de distinguer toutes les flexions des contours, comme on les distingue lorsqu'on les a étudiées de plus près. Ce mérite, si c'en est un, serait donc tout involontaire.

§ II.

D'ailleurs, je voudrais bien qu'on pût m'expliquer en quoi le corps humain peut être plus beau pour n'être pas complètement représenté. Le corps, pris en lui-même, ne peut avoir qu'un genre de beauté, celui de la proportion qui révèle la force ou la souplesse. C'est une beauté toute physique. Or, tant qu'on n'aura pas démontré qu'il y a dans le corps humain un muscle, une fibre inutile, je ne vois pas comment la suppression de ce muscle ou de cette fibre devient un avantage. Il me paraît évident que la beauté d'une statue ne peut résulter que de la reproduction exacte d'un beau corps, à moins que nous ne concevions comme exemplaire de la beauté physique un corps idéal autrement constitué que le corps naturel. L'idéal, qui est parfaitement à sa place dans les choses de l'intelligence, soumises au progrès, me paraît un guide hasardeux quand il s'agit des objets matériels, qui ne peuvent être autrement qu'ils ne sont. Nous ne sommes que trop disposés à confondre les choses les plus contraires dans l'unité apparente d'une formule ou d'une règle commune. On comprend que, pour représenter une belle âme, chaque poète insiste sur tel caractère qu'il considère comme le trait capital, bonté, courage ou fierté. Si à cette vertu principale, il ajoute pour cortège toutes celles qui y conviennent, on ne le chicanera pas pour telle ou telle petite qualité de détail qu'il aura oubliée. Pourquoi? parce que la portée de notre vue dans le domaine psychologique est fort restreinte, et que nous voyons le dedans de l'homme à peu près comme les premiers sculpteurs en voyaient le dehors. D'ailleurs, par un effet nécessaire de la liberté des intelligences, l'idéal moral varie dans chacune, et l'idéal de l'une n'est supérieur à celui de l'autre que si, par le nombre et le caractère des conceptions qu'il suppose, il révèle une intelligence plus complète et plus développée. Mais les impressions élémentaires, telles que les perceptions de l'œil, ont quelque chose de plus saisissable, et c'est précisément pour cela qu'elles sont élémentaires. Par la même raison elles sont susceptibles d'une précision plus complète, elles sont plus facilement transmissibles d'une intelligence à l'autre, et la plupart du temps il suffit d'attirer l'attention de ce côté pour que chacun les discerne également. Si en comparant une statue au modèle, je trouve que l'expression de fierté ou de douceur n'est pas suffisamment rendue, il est très possible que mon voisin ne veuille pas en convenir et qu'il soit de bonne foi. C'est là en effet une appréciation morale trop délicate pour que j'aie le droit de m'étonner d'une divergence d'opinion. Tout dépend de l'idée que chacun se fait de la douceur ou de la fierté; aussi ces mots eux-mêmes ne sont-ils pas susceptibles d'une définition absolument précise. Mais si la tête me paraît trop grosse ou trop petite, comparativement au modèle, il me sera facile de le démontrer en prenant un compas et en mesurant les proportions ; si tel muscle n'est pas indiqué, je n'aurai qu'à marquer du doigt la place où il devrait se trouver, en montrant celle où il est indiqué sur le modèle, pour que personne ne puisse se refuser à reconnaître la différence. Me dira-t-on que cette omission est volontaire, et que c'est à dessein qu'on a changé la proportion de la tête au reste du corps ? Alors il faudra qu'on m'explique la raison de ce changement, et nous revenons à la question de théorie que j'ai discutée précédemment.

Or, cette théorie de la beauté physique du corps, qui substitue un idéal convenu au corps réel, et qui prétend atteindre cet idéal par la suppression de certains détails, me paraît toute moderne, et je ne me souviens d'avoir rien vu de pareil chez les auteurs anciens. Cela me semble déjà une assez forte présomption pour supposer que nous leur prêtons gratuitement un calcul qu'ils n'ont jamais fait. De ce que nous retrouvons le même caractère dans tous les monuments de la statuaire d'une même époque, nous n'avons pas pour cela le droit d'en conclure que le fait est volontaire, à moins que nous n'expliquions aussi par un calcul esthétique la difformité ordinaire des bonshommes que font nos écoliers ou l'uniforme imperfection des œuvres plastiques de la première antiquité. Le besoin tout moderne qui nous possède de tout expliquer par des raisons profondes est la source unique de ces imaginations. Les anciens étaient plus naïfs, surtout les artistes, voués par nature et par profession au culte de la réalité sensible. Ils représentaient naïvement ce qu'ils voyaient, et leurs impressions étaient leurs seuls guides. L'esthétique moderne, avec toutes ses subtilités, bien que faite d'après leurs œuvres, ne leur était pas connue. En y soumettant les arts de l'antiquité, nous oublions toujours que nous voyons leurs productions avec d'autres yeux qu'ils ne les voyaient eux-mêmes, et que les impressions changent avec les siècles.

§ III.

Je veux bien croire qu'en voyant un corps, ils fussent frappés surtout de tel ou tel caractère de force ou de mollesse, qui leur déguisait le reste, mais je crois également qu'ils se figuraient tout voir également. En copiant la robuste charpente d'un athlète, destiné à représenter un Hercule, ils distinguaient et devaient distinguer surtout les muscles les plus saillants, mais je ne puis m'imaginer qu'ils aient volontairement supprimé les détails moins accentués. Cette préoccupation exclusive des indications des rapports de chaque partie à une idée générale qui les domine est un des caractères les plus significatifs des intelligences modernes, et celui de tous peut-être qui manque le plus à l'antiquité. Elle fait absolument défaut dans les œuvres les plus anciennes, comme nous l'avons déjà remarqué. Chaque objet était censé contenir naturellement son rapport avec les autres, parce que la notion de ce rapport, présente à l'esprit dans le moment, ne se distingue pas de l'objet lui-même. Il en est tout autrement pour nous. Quand nous prononçons un nom de personne ou de chose, ce mot semblerait devoir représenter à notre esprit l'objet tout entier, si en réalité nous songions aux objets. Mais nous ne songeons qu'à nous-mêmes, qu'à notre propre impression, et comme l'analyse nous a habitués à ne plus voir que des rapports, en prononçant un mot, nous ne songeons qu'au rapport particulier qui, dans notre esprit, unit l'impression que rappelle ce mot, avec d'autres impressions également considérées à un point de vue spécial et par un seul côté. Quand nous disons qu'Achille accueille Priam et lui rend le corps de son fils, nous ne voyons plus dans Achille que sa bonté; si nous nous rappelons ses violences passées, c'est par contraste, et sa bonté présente en ressort davantage. Dans le tableau qui représenterait cette action, le peintre moderne se croirait obligé de marquer vivement cette expression de bonté sur le visage du héros. Le spectateur ne verrait guère en lui que ce qui se rattacherait à l'action qu'il accomplirait en ce moment; il n'apercevrait pour ainsi dire qu'une partie d'Achille, le rapport de l'homme à l'acte présent.

Les anciens, au contraire, peu habitués à l'analyse et n'ayant que des impressions plus ou moins complexes, ne divisent pas les objets par leurs rapports; ou, quand ils le font, ce n'est pas avec intention, mais par l'entraînement involontaire d'une impression dominante, qui leur dissimule les autres parties. Ce point est d'une importance capitale, si l'on veut se rendre un compte réel du caractère des arts chez les anciens.

Cette complexité des personnages est surtout frappante dans Homère. Ils sont toujours immobiles, entiers, exactement comme dans la sculpture. C'est elle encore qui constitue la principale différence entre les figures du drame antique et celles du théâtre moderne. Pendant que, dans notre tragédie, le personnage se réduit à une passion, à une idée, à un rapport, le personnage antique, moins analysé, moins étroit d'apparence, quoique moins complet, se présente toujours de face. Jusqu'à la fin, il rappelle le bas-relief. Ce caractère se retrouve dans les moindres détails. L'épithète générale, sans rapport avec la circonstance présente et quelquefois même tout opposée, la seule à peu près que connaisse Homère, se retrouve encore dans la poésie grecque jusqu'à la dernière époque.

Quand donc, ni dans les œuvres philosophiques, ni dans la poésie, nécessairement plus intellectuelle que la sculpture, on ne trouve aucune trace du calcul que l'on prête aux sculpteurs, sur quoi peut-on s'appuyer pour soutenir cette affirmation? C'est nous qui, comme toujours, nous substituons nous-mêmes, avec nos impressions modernes, aux œuvres que nous jugeons. Pour les accommoder à nos habitudes d'esprit, nous leur prêtons ce qui leur manque et nous en faisons honneur à leurs auteurs. Nous aurons encore plus d'une fois l'occasion de le remarquer. Pourvu qu'une œuvre n'ait pas de ces caractères tranchés, qui repoussent toute assimilation, nous la transformons à notre image, nous la faisons nôtre, nous lui infusons notre esprit, puis nous la jugeons à travers toutes ces illusions. Cette métamorphose est surtout facile pour les œuvres de l'antiquité, parce que, grâce à la complexité et à l'objectivité de l'esprit ancien, le vague et l'indécision des intentions et des indications de rapports nous laissent le champ libre. Or, nous sommes d'autant plus disposés à en abuser, qu'une cause nouvelle s'ajoute pour nous tromper à celles que nous avons indiquées, l'admiration convenue des œuvres anciennes. Ç'a été de tout temps la mode d'admirer le passé, et de l'admirer d'autant plus qu'il est plus lointain. Cela peut tenir à bien des raisons qui ont été souvent répétées, mais pour ce qui regarde les arts, il y en a une très simple qu'il est bon de rappeler.

Plus on remonte dans le passé, plus les œuvres sont impersonnelles, c'est-à-dire moins elles portent l'empreinte d'un génie individuel. Elles reproduisent toujours plus ou moins fidèlement des impressions élémentaires, analogues à celles que nous avons traversées dans notre enfance. Quand elles sont arrivées à un certain degré d'exactitude, la vue de l'imitation nous replace pour ainsi dire en face de l'objet lui-même, et par conséquent nous éprouvons à la vue de l'image les impressions élémentaires que nous éprouverions en voyant la chose même. A cela nous ajoutons à notre insu toute la série des impressions secondaires et des idées que le développement ultérieur de notre intelligence nous a donné la puissance de concevoir à cette occasion. Or, toute cette chaîne se développe d'autant plus certainement en face de cette œuvre, qui, étant ce que nous appelons une œuvre d'art, nous la contemplons dans des dispositions d'esprit beaucoup plus bienveillantes que nous ne ferions pour l'objet réel. La pensée que cette œuvre est sortie des mains d'un homme lui communique quelque chose d'humain. Nous sommes disposés à en savoir gré à l'artiste, et en même temps nous lui attribuons avec reconnaissance toute la série des émotions diverses dont son travail a été pour nous l'occasion. Nous faisons de ces émotions, qui ne sont qu'en nous, des qualités de l'œuvre même, et par conséquent de l'auteur de l'œuvre, exactement comme les philosophes anciens attribuaient comme qualités aux objets les impressions dont ceux-ci étaient l'occasion, faute d'avoir remarqué suffisamment que les impressions pouvaient varier de la manière la plus contradictoire avec le caractère des spectateurs.

Ce qui décide de la direction générale de nos impressions, c'est l'habitude, l'éducation, jointes à certaines prédispositions héréditaires, qui déterminent dans une certaine mesure la forme de l'intelligence et l'inclinent plus ou moins vers certaines idées. Un enfant de race militaire, nourri dans le mépris du danger et instruit à considérer la gloire des armes comme la première de toutes les gloires, se laissera bien plus facilement éblouir par le récit des exploits guerriers que celui qu'une éducation contraire aura préparé à mépriser les violences et à réprouver les conquêtes comme des actes de brigandage. Tandis que l'un ne verra dans les Alexandre et les César que les fléaux de l'humanité, pour l'autre, ils en seront les héros, et il se trouvera d'avance disposé à justifier tous leurs actes, à admirer tous leurs crimes.

De même, toute notre éducation nous prépare à l'admiration des œuvres antiques. Ce sont elles qui ont déterminé presque toutes les règles que nous appliquons à nos arts. Nous avons emprunté aux anciens une partie de leurs préceptes; les autres ne sont que des généralisations de ce que nous avons cru découvrir dans les monuments qu'ils nous ont laissés. Nous nous trouvons donc tout naturellement disposés à les admirer. Puis, quand nous croyons les juger, nous ne faisons que leur appliquer les règles qu'ils nous ont eux-mêmes fournies et que nous prenons naïvement pour les lois mêmes de l'esprit humain. La même observation ou la même illusion qui nous les y a fait trouver, nous détermine nécessairement à les y retrouver, et alors nous nous extasions devant la perfection de ces œuvres, si conformes aux préceptes, que nous n'avons imaginées que d'après elles.

C'est cette même erreur qui nous rend si récalcitrants à tout essai d'innovation, et qui nous a fait si longtemps traiter de barbares les plus grandes œuvres de l'art étranger. Il suffit qu'elles soient nouvelles et originales pour nous trouver hostiles. C'est qu'elles nous prennent au dépourvu. Nous n'avons plus de règles pour les mesurer, et nous nous empressons de les déclarer irrégulières, sans songer à nous demander si ce ne seraient pas nos règles elles-mêmes qu'il faudrait réformer.

A toutes ces raisons s'en ajoute une autre, quand il s'agit de sculpture. C'est que notre œil n'est guère formé à juger des détails du corps humain. Le nu est fort peu dans les habitudes de notre climat. Comment notre regard s'accoutumerait-il à juger les proportions et les formes sous cette épaisse carapace de vêtements qui les déguisent? Si les Grecs avaient connu les paletots et les crinolines qui suppriment le corps au profit d'une difformité commune; s'ils avaient porté au même excès que nous la pudeur, cette vertu des pays froids, qui ajoute ses voiles à ceux qu'exige la rigueur du climat, leurs sculpteurs ne seraient pas restés nos maîtres. Grâce à tous ces motifs, nous ne connaissons guère le corps humain que par leurs statues. Il est donc tout naturel qu'elles soient demeurées nos modèles, que nous soyons disposés à les trouver parfaites, et que leurs imperfections mêmes soient devenues pour nous des lois.

§ IV.

D'ailleurs, il importe de remarquer que c'est surtout dans la représentation des parties les plus matérielles que les Grecs ont excellé. La perfection de leur art est en quelque sorte géométrique. Les proportions sont en général parfaitement mesurées. Mais les plus fervents admirateurs de l'art antique sont-ils bien sincèrement convaincus que dans ces statues les têtes vaillent les corps? C'est possible, car je sais quelle est la puissance des préventions, et combien peuvent être sincères les affirmations les plus étranges. Pour moi, je l'avoue, je n'y trouve qu'une régularité de traits que je ne puis regarder comme la première condition de la beauté. Cette régularité n'est à mes yeux qu'une condition matérielle de la beauté, mais elle ne la constitue pas. C'est une beauté géométrique, fort appréciée en général, précisément parce qu'elle se peut mesurer et qu'il est facile de la prouver avec un compas. C'est cet avantage même qui, en la rendant irrécusable, la rend si séduisante pour tant de gens. On veut se rendre compte de toutes choses, et l'on aime un genre de beauté qui se démontre comme un théorème.

L'esprit géométrique est la seconde forme du développement de l'intelligence; c'est par lui qu'elle passe de l'aperception instinctive des réalités matérielles à la réflexion qui essaie d'en comprendre les rapports purement extérieurs. Il ne sort pas du domaine des impressions élémentaires, mais il s'efforce de les coordonner; c'est une première tentative d'explication. C'est pour cela qu'il règne si exclusivement dans la science antique, et qu'il domine encore tant d'intelligences qui n'ont guère dépassé la sphère du développement intellectuel de l'antiquité. Elles ne voient encore partout, comme les anciens, que des rapports de nombre et de forme. La symétrie est pour elles la mesure de la beauté, et elles jugent du visage humain comme d'un temple grec.

Ce genre de beauté, je le reconnais, est fréquent dans la statuaire antique. Mais celle qui tient à l'âme, qui fait du visage le miroir de l'intelligence, j'avoue que j'ai peine à la trouver. Les anciens n'y songent pas, parce qu'ils ne la voient pas, et c'est précisément pour cela que la sculpture a toujours été leur art de prédilection. Ils ont su donner à leurs groupes le mouvement, ce qui était déjà un immense progrès, mais qui ne dépasse pas l'observation matérielle. Parfois même ils ont marqué sur leurs figures l'expression d'un sentiment vulgaire, comme la joie ou la douleur. Mais ce cas même est fort rare. Dans la plupart de leurs statues le visage est immobile. C'est un masque plus ou moins parfait, ce n'est pas une figure vivante. Quand on regarde la Vénus de Milo ou la Vénus de Médicis, on croirait à première vue qu'elles vont s'animer. C'est une illusion qui tient à la perfection même des traits et des contours. La représentation matérielle est si parfaite qu'il semble qu'il suffirait d'y ajouter une âme pour leur donner la vie, mais c'est cette âme même qui manque. Elles ont tout ce qu'il faut pour vivre, mais elles ne vivent pas. Mettez-les auprès de la Joconde. Elle aussi est presque immobile; l'expression du moins en est si vague que chacun l'interprète à sa fantaisie, mais elle a ce je ne sais quoi qui est la vie et la pensée; plus on la regarde, plus on la sent vivante et pensante, tandis que plus on regarde les deux statues, si régulières, si complètes de formes, plus on sent que la vie et la pensée sont absentes, plus le sentiment de la beauté géométrique en quelque sorte les envahit et éteint toutes les lueurs d'intelligence que nous avions cru d'abord y entrevoir. L'expression, cette beauté suprême des arts modernes, cette beauté de l'âme substituée ou ajoutée à celle des lignes, voilà ce qui leur fait défaut. Or, il faut le remarquer, c'est précisément ce qui manque encore aujourd'hui à tous les peuples orientaux, non pas seulement dans leurs statues, mais sur leurs propres visages. Ces races, si régulières de traits, que tant de personnes trouvent si belles, ont des masques immobiles que l'œil cherche en vain à percer. Que pensent-ils et pensent-ils? Voilà ce qu'on se demande en vain. Pour les animer, il faut une passion violente et égoïste, comme la colère. Hors de là, ils sont impassibles, graves, tous semblables. Qui en voit un les voit tous; pour les distinguer, il faut les regarder avec soin. Ce sont tous des exemplaires d'un même type, soigneusement conservé par l'exclusion systématique de tout sang étranger, et surtout par l'absence de caractère et d'intelligence personnelle. Ils ont les passions, les opinions de leur race, comme ils en reproduisent régulièrement les traits. C'est ce que beaucoup de modernes appellent encore la beauté. Leur idéal, c'est un beau Turc. C'est ce qui fait la gloire des

Circassiens et surtout des Circassiennes, ces statues de chair, qui n'ont de la vie que le mouvement physique. Qu'un pacha, en quête d'esclaves pour son harem, apprécie ce genre de beauté, je le conçois; elle est juste au niveau de son développement intellectuel. Ne cherchant que des corps, je comprends qu'il les veuille aussi complets que possible. Je reconnais même, si l'on veut, que cette beauté est réelle, mais c'est la beauté physique, la beauté de la chair, et je ne comprends pas que parmi nous il y ait encore tant d'esprits cultivés qui ne voient rien au delà. L'avouerai-je? La moindre des figures de Van Ostade, si peu régulières, si laides, comme on dit, le plus affreux de ces magots qui inspiraient tant d'horreur au grand roi de la géométrie et de la régularité, me touche infiniment plus que ces solennelles académies que nous copions d'après l'antique, si vides et si mortes, que malgré l'admiration classique qu'elles inspirent aux dilettantes, l'art moderne est forcé de s'en éloigner chaque jour davantage. Ces magots au moins sont vivants, tandis qu'après tout ces statues si belles ne sont que des cadavres qui n'ont jamais vécu, ou chez qui la vie du moins ne saurait dépasser la sphère de la sensation. Parcourez nos rues; examinez chaque visage; il y en a bien peu où vous ne retrouviez la vie, où vous ne rencontriez la trace d'une pensée. Presque tous portent une expression que l'œil saisit et qui parle à l'âme. Sous ces difformités physiques qui peuplent nos grandes villes, on découvre sans peine des intelligences qui manquent à ce peuple de marbre et de pierre créé par la statuaire antique. J'ai fait longtemps cette expérience, et j'ai été frappé du nombre infini de caractères divers qui se révélaient sur ces figures qui ne faisaient que passer. Il me semblait que j'aurais pu dire au premier coup d'œil quelles étaient les préoccupations, les goûts habituels, les désirs, les pensées de chacun de ces êtres à peine entrevus. Allez dans les musées tenter la même expérience; dites-nous quelles âmes, quelles pensées se peignent sur ces masques de marbre que vous pouvez contempler à loisir. On n'y songe pas même en les voyant. L'œil est saisi par la géométrie des proportions, par la souplesse et la grâce des lignes, par le fini du travail, mais on ne découvre rien au delà. Il faut toujours en revenir à la conclusion du singe d'Esope : belle tête, mais de cervelle, point!

§ V.

Les Grecs des premiers temps étaient naturellement comme sont encore les hommes des races à peine civilisées de l'Orient, immobiles et impassibles. Il faut bien des siècles de culture intellectuelle avant que l'intelligence puisse briser la glace du visage et se marquer sur les traits. Leurs sculpteurs ont fait pour les visages comme pour les corps, ils ont copié ce qu'ils voyaient. Quand, plus tard, les intelligences plus développées auraient pu et dû introduire dans l'art des préoccupations plus intellectuelles, la difficulté d'exprimer la pensée sur le marbre contribua sans doute pour une part à leur fidélité aux procédés anciens. Mais la vraie raison, c'est que la tradition était faite et les habitudes prises. La superstition du passé, cette infirmité de toutes les civilisations antérieures, enchaîna les arts, comme la philosophie. Il était dès lors convenu que la beauté physique, comme la beauté morale, consistait dans l'immobilité. L'ataraxie, l'impassibilité devint la loi de la morale en même temps que de la statuaire. Ce peuple, qui de loin nous paraît si vif, si léger, si mobile, et qui l'était en effet plus que toutes les races contemporaines, en vint à concevoir comme idéal moral je ne sais quelle sérénité incompatible avec la nature humaine, contraire à tous ses instincts, et qui bientôt ne put plus s'acquérir que par la mutilation de l'âme humaine.

La conception de cet idéal a peut-être contribué plus qu'on ne croit au dépérissement de la civilisation grecque. Tant qu'elle ne fut pas formulée, les hommes, se laissant aller naïvement au progrès, se dégageaient peu à peu de cette immobilité intellectuelle qui, à différents degrés, est le caractère de la vie sauvage et des civilisations commençantes. Mais quand la philosophie, érigeant le passé en loi pour l'avenir, commença à ramener les âmes en arrière, et eut marqué le terme du progrès dans une situation intellectuelle qui en était le point de départ ou plutôt la négation, la civilisation grecque commença à se ralentir à mesure que cet enseignement funeste pénétrait dans les âmes;

puis elle finit par reculer et par rentrer dans la barbarie d'où elle était sortie. Tel est l'effet des erreurs, quand elles s'érigent en principes.

Ainsi la statuaire, au moment où elle semblait sur le point de pénétrer dans le domaine intellectuel, se trouva tout à coup, et pour toujours, arrêtée sur le seuil. Elle était condamnée à ne jamais dépasser l'idéal de Phidias, c'est-à-dire la majesté, ce qui est toujours l'immobilité de l'âme, ou celui de Praxitèle, qui n'est que la vie du corps.

C'est pour cela que la sculpture est restée l'art par excellence de l'antiquité. C'est celui qui la représente le plus complètement. C'est grâce aux images qu'elle nous a laissées de ses dieux et de ses héros que nous pouvons nous replacer à son point de vue et juger la pensée qui a présidé à ses œuvres. Grâce à elle, nous pouvons secouer ce préjugé qui a trop longtemps pesé sur les esprits, et qui, en nous habituant à voir la perfection derrière nous, nous déshabitue de regarder en avant et nous désintéresse du progrès. Des interprétations complaisantes font de tous ces monuments des chefs-d'œuvre, en leur ajoutant, par une illusion trop ordinaire, les caractères qui leur manquent, et dont la conception est un fruit du développement moderne de l'intelligence. Nous leur soufflons notre âme, avant de les juger ; nous leur prêtons la vie et la pensée ; nous les transformons pour les mieux admirer. J'espère que cette admiration rentrera un jour dans des limites plus équitables, et que l'on renoncera enfin à décourager les arts modernes en leur opposant sans cesse des chefs-d'œuvre imaginaires, qui ne doivent leur perfection qu'à la complaisance d'un enthousiasme irréfléchi et à une illusion trop commune. On devra toujours admirer la perfection géométrique de la statuaire ancienne, parce que celle-là est réelle; mais on finira par comprendre que ce genre de perfection est loin de marquer la limite du progrès possible, et que dans l'art comme dans la morale, le corps est inférieur à l'âme. Nous retrouvons dans la sculpture de l'antiquité les caractères que nous avons déjà remarqués dans ses œuvres poétiques. Ce sont toujours des descriptions plus ou moins exactes et complètes des objets considérés exclusivement par leurs caractères extérieurs. L'âme ne s'y manifeste que par l'expression d'un nombre très restreint de sentiments et de passions instinctives et presque physiques, tels que la douleur. Encore les exemples en sont-ils très rares, et quand on a nommé le Philoctète de Pythagore de Rhegium, l'amazone blessée de Crésilas, les Niobides de Scopas, ainsi que ses trois statues de l'amour, du désir et de la passion, l'Apollon du Belvédère et le Laocoon, je ne vois plus trop ce qu'il reste à citer dans ce genre.

Ce qui nous fait illusion à cet égard, c'est le caractère religieux que l'antiquité attribue aux statues de Phidias. Ce mot nous ramène naturellement à ce que nous concevons nous-mêmes comme l'idéal religieux, et nous nous figurons la tête du Jupiter et de la Minerve comme exprimant toutes les qualités morales d'intelligence, de puissance et de bonté que nous rattachons à l'idée de Dieu. C'est toujours la même cause d'erreur. Ce n'est pas ce que nous pensons, mais ce que pensaient les anciens qu'il faut chercher, si nous voulons nous rendre compte du vrai sens de leurs expressions.

Les anciens ne comprenaient pas que le beau puisse résider dans l'harmonie des diversités. La règle de leur pensée, c'est la recherche de l'unité. Ils construisent leur idéal par l'élimination de toutes les qualités qui ne se rapportent pas au caractère unique, qu'ils considèrent comme supérieur à tout le reste. Dans Homère, cet idéal, c'est la puissance, mais l'analyse ne l'a pas encore dégagée de tous les éléments divers de l'anthropomorphisme. C'est le travail que feront Platon, Aristote et leurs disciples. Par eux, la conception divine se réduit à une sorte de point géométrique. A force d'élever, d'isoler leur dieu, ils le réduisent à une pure abstraction, à une entité métaphysique, à une sorte de néant. Comment traduire en sculpture une pareille idée, si ce n'est par l'immobilité la plus complète? C'est là leur idéal divin; et cette sérénité immobile, cette plénitude abstraite de la puissance se possédant elle-même, supérieure à toute émotion, à toute pensée, par la perfection qui la met en dehors de toutes les conditions intelligibles de l'existence intellectuelle et physique de l'humanité, finira par devenir l'idéal même de l'homme; ce sera l'ataraxie des stoïciens comme des épicuriens. Qu'est-ce au fond, si ce n'est l'idée de l'immobilité s'imposant à la vie, en comprimant toutes les manifestations, enfermant l'homme vivant dans la mort?

Cet idéal de la philosophie, de la religion est également celui de la sculpture religieuse.

M. de Ronchaud (1), qui envisage la sculpture antique à un point de vue tout opposé, a fait lui-même cette remarque.

« Le portrait, dit-il, que fait Plutarque de Périclès à la tribune, dans lequel il peint la sévérité de ses traits où le sourire ne parut jamais, la tranquillité de sa démarche, le son de sa voix toujours égal et soutenu, la simplicité de son port, de son geste, de son habillement, que rien n'altérait pendant qu'il parlait, quelques passions qui l'agitassent; ce portrait nous montre bien quel était à cette époque l'idéal auquel devait tendre à se conformer quiconque prétendait à l'admiration et au respect. Cette gravité et cette sérénité imposées à l'orateur et à l'homme d'Etat, qui avaient fait donner à Périclès le surnom d'Olympien, devaient être, à plus forte raison, le partage des dieux dans leurs simulacres. »

Rien de plus juste en effet; mais cet idéal n'est-il pas justement l'opposé de l'idéal moderne? Je sais bien que notre éducation, tout imprégnée des idées antiques, nous rend indulgents pour cette morale immobile, qui place la perfection dans le minéral; c'est elle qui nous fait si grand'peur de la vie, du mouvement, de la pensée, du progrès, que nous nous scandalisons à ses moindres manifestations. Mais malgré nous, nous sommes emportés par le courant intellectuel, nous ne pouvons plus nous satisfaire de cette morne immobilité, et si nous en trouvons dans les statues de Phidias des traces trop évidentes, pour que nous puissions la méconnaître complètement, nous nous plaisons à y ajouter je ne sais quelle vie intérieure et secrète, dont nous tenons à retrouver le rayonnement dans cette enveloppe glacée.

---

(1) Phidias, sa vie et ses ouvrages. Paris, 1861. 1 vol. in-8.

Cette addition du reste est facile, grâce à la perfection même de la représentation physique dans les statues anciennes. Pour animer tout cet organisme, il ne manque qu'une étincelle; mais elle manque, et en l'y ajoutant, c'est-à-dire en prêtant à ces statues muettes le principe du mouvement et de la vie morale, c'est-à-dire de la pensée et des passions, nous détruisons par là même ce qui, aux yeux de leur auteur, constituait probablement leur perfection.

§ VI.

C'est précisément pour avoir tenté de substituer à l'immobilité divine le mouvement de la vie humaine, que les sculpteurs qui ont succédé à Phidias ont été accusés d'avoir commencé la décadence, comme Euripide a encouru le même reproche pour avoir remplacé la simplicité géométrique de la tragédie d'action par la peinture variée des passions vivantes. Toutes ces prétendues décadences ne sont que les aurores des progrès nouveaux, quand l'intelligence, après avoir épuisé le principe dans la sphère duquel elle se mouvait, se fraie en dehors une route plus large vers un idéal plus élevé. L'idéal religieux, purement métaphysique, est de tous le plus étroit et le moins vivant; voilà pourquoi, dans toutes les civilisations, c'est celui qu'atteignent le plus vite les arts. Phidias a atteint la limite de l'idéal divin, avant que Polyclète, Scopas, Praxitèle et Lysippe eussent commencé à entrevoir l'idéal humain. De même on ne refera pas les Vierges de Raphaël, et la peinture religieuse de nos jours s'épuise en vaines redites, tandis que l'étude de l'humanité ouvre au génie des artistes des horizons toujours nouveaux.

C'est ce progrès constant de la conception de l'idéal aux différentes époques qui marque vraiment le progrès des arts. Que Phidias ait épuisé l'idéal d'un moment, et que par là il ait mérité l'admiration de ses contemporains, je le conçois; mais je trouve mille inconvénients, je l'avoue, et des plus graves, à cette manie de ressusciter sans relâche l'idéal des siècles passés pour l'imposer au nôtre. Les artistes, poussés en avant par le souffle vivant du progrès, n'osent s'y abandonner, retenus sans cesse par les liens dont la critique les enlace pour les ramener en arrière. Ces deux impulsions contraires les inquiètent, et plus d'un, qui aurait pu marcher, reste immobile. De là, encore une fois, cette funeste contradiction qui, en reconnaissant le progrès en toutes choses, l'exclut précisément de ce qui est l'expression la plus immédiate et la plus vive de l'âme humaine, la poésie et les arts.

On admet que l'idéal antique diffère de l'idéal moderne en ce que le dernier réside plus particulièrement dans l'expression, tandis que le premier consiste dans la beauté pure. Mais qu'est-ce donc que l'expression, sinon les mouvements de l'âme se manifestant par l'attitude et surtout par le visage? C'est la vie de l'âme, et si c'est par là que se distingue l'art moderne, que faut-il en conclure, sinon que la vie de l'âme manque à l'art antique? Mais alors qu'appelle-t-on la beauté pure, sinon l'absence de vie morale? Fera-t-on donc un mérite à l'antiquité de n'avoir connu que la vie matérielle? Les critiques et les dilettantes prétendent-ils nous ramener au matérialisme antique, et devons-nous sacrifier l'étude de l'âme à celle du corps, parce que les anciens n'ont connu et n'ont compris que lui?

C'est là que conduirait la logique; et cependant ce n'est pas là ce que prétend la critique. Elle élude cette conclusion forcée par une confusion psychologique dont elle n'a pas conscience. Ce qu'elle appelle la beauté pure, c'est bien en effet la beauté physique, l'harmonie et la perfection des lignes et des formes, mais elle l'entend autrement. Elle y ajoute, sans le vouloir et sans le savoir, je ne sais quelle expression morale impossible, qui est en contradiction avec sa théorie, et qu'il suffit de considérer un instant pour la faire évanouir.

Une statue, une peinture, qui exprime un mouvement quelconque de l'âme ne peut éveiller l'idée de la beauté pure, parce que toute émotion particulière, exigeant pour s'exprimer certaines contractions spéciales des traits, détruit nécessairement l'harmonie géométrique des parties du visage, et surtout anéantit cette sérénité immobile, qui est considérée comme l'idéal. La beauté pure consiste donc essentiellement dans la négation de toute expression. C'est l'application absolue de toutes les lois géométriques des proportions physiques. La Vénus de Milo me paraît le modèle le plus parfait que l'antiquité nous ait légué de ce genre de beauté. Elle est belle en effet, mais à quelle condition? à condition que nous supposions qu'elle n'est pas condamnée à demeurer éternellement dans cette immobilité morale. Elle est parfaite de formes, et grâce à cette perfection, nous pouvons sans cesse nous attendre à la voir s'animer. C'est cette possibilité même, c'est cette attente qui pour nous fait sa beauté, c'est-à-dire qu'elle est belle à la condition de pouvoir l'être autrement, et que pour nous sa beauté physique n'est que la promesse de sa beauté morale. De plus, comme son organisme est complet, que toutes ses parties sont en parfait équilibre, qu'aucun trait prédominant ne détermine d'avance le caractère de la manifestation morale par laquelle son âme peut se révéler, nous restons, en la regardant, dans une sorte d'admiration indécise et générale que rien n'incline dans un sens ni dans l'autre. C'est cette situation d'esprit qui nous donne l'idée de la beauté pure.

Mais ce sentiment est tout factice et il tient à une illusion. Cette beauté n'est belle pour nous qu'à la condition qu'elle va cesser d'exister. Pour les anciens, c'est tout le contraire. La beauté pure est pour eux la beauté par excellence, et comme elle ne peut résider dans aucune manifestation morale, puisque tout mouvement de l'âme, toute expression la ferait disparaître, il en résulte que, au regard des anciens, elle consiste précisément dans l'immobilité morale, c'est-à-dire dans le néant de l'âme et dans la perfection physique.

C'est la conséquence de leurs théories sur l'âme. Ils la considéraient comme purement passive, et cependant, par un secret instinct de liberté, ils répugnaient à cette passivité qu'ils croyaient réelle. Il en résulte qu'ils s'efforcent de se soustraire à toute impulsion extérieure. Or, comme ils ne se doutent pas que l'intelligence porte en elle-même le principe de son activité, pour eux, l'âme, soustraite à tout choc du dehors, n'a plus d'autre refuge que la plus parfaite immobilité.

Si c'est là l'idéal qu'on nous propose, je déclare, pour ma part, que je n'y vois qu'une idée fausse et funeste, et que je préfère le moindre mouvement, fût-il laid. Ce genre de beauté, que M. Ingres a remis à la mode, ne sera jamais à mes yeux qu'un genre inférieur; j'aime mieux le plus mal taillé des magots de l'école hollandaise, car au moins il vit.

Les statues de Phidias sont belles, la Vénus de Milo est belle, mais d'une beauté relative, comme les chants du Rig-véda et des Psaumes, comme les épopées d'Homère. Elles ont toutes les qualités que permettait de leur donner le développement intellectuel de cette époque. Il leur manque la beauté intellectuelle et morale, la beauté humaine dont les âges postérieurs pouvaient seuls se préoccuper.

§ VII.

Du reste, si Phidias est de tous les sculpteurs anciens celui qui a le mieux reproduit l'idéal religieux de la Grèce, ce serait cependant une erreur de croire que les anciens aient été unanimes à lui donner la place d'honneur que lui a assignée l'admiration de notre siècle. Ce sont les modernes qui ont déclaré, en vertu de théories préconçues, que l'art plus humain des Polyclète, des Scopas, des Lysippe et dès Praxitèle était un art de décadence. Il suffisait que Phidias eût fait des statues de Jupiter et de Minerve pour que, au nom du préjugé de la supériorité de l'idéal divin sur l'idéal humain, on le déclarât le prince des sculpteurs. Les anciens, tout en l'admirant justement, donnent en général la préférence à Polyclète, quand ils le comparent à Phidias. On connaît le résultat du concours d'Ephèse. Polyclète eut la première place, Phidias la seconde. C'est le Doryphore de Polyclète qui, pour la justesse des proportions et l'harmonie des formes, servit de *canon*, de règle aux sculpteurs des âges suivants. Strabon dit que les œuvres de Polyclète étaient les plus remarquables de toutes, et que les statues de Phidias n'ont sur les siennes que l'avantage de la richesse et des dimensions. Ces deux considérations semblent en effet être entrées pour beaucoup dans l'admiration qu'excitaient le Jupiter et la Minerve de Phidias. C'étaient des colosses d'or, d'ivoire et de marbre qui étonnaient les yeux par leur éclat, par leurs couleurs, par leur grandeur, autant que par la perfection de l'art qui les avait produits. Quintilien dit formellement que la plupart des connaisseurs mettaient Polyclète au-dessus de Phidias, qu'il déclare plus habile à représenter des dieux que des hommes.

Du reste, l'important pour ma thèse, ce n'est pas de savoir qui les anciens ont préféré de Phidias ou de Polyclète. Je tiens seulement à faire comprendre que l'antiquité ne s'en est pas tenue à la représentation des types religieux; que Phidias ne résume pas tout l'art antique chez les Grecs, comme il semble menacer de le faire chez nous; que, de son temps et après lui, d'autres sculpteurs ont entrevu une autre voie et ont essayé de s'y engager. La sculpture, comme l'épopée, comme le drame, a commencé par être religieuse avant de devenir humaine. Naturellement elle a dû d'abord représenter de l'homme ce qui était le plus saillant, la forme du corps et tout ce qui s'y rattache le plus immédiatement, le mouvement, la vie physique et les passions qui en dérivent. C'est ce qu'ont fait Polyclète, Scopas, Lysippe, Praxitèle. Leur gloire est d'avoir représenté la vie :

Gloria Lysippo est animosa effingere signa.

Ce que Properce dit de Lysippe peut s'appliquer à un grand nombre des sculpteurs qui ont succédé à Phidias. Quelques-uns même avant lui, tels que Pythagore de Rhegium, avaient tenté cette réforme. « L'airain s'amollit sous les mains de Praxitèle, dit Callistrate; il s'anime, il devient une chair vivante; il trompe la vue. » Le même disait de la statue de Bacchus : « Il ne marche pas, mais on sent qu'il est prêt à marcher. » Diodore de Sicile dit de cette même statue : « Dans les yeux de ce Bacchus on voit le trouble de l'ivresse; son sourire respire la volupté. »

De-même, Scopas, l'auteur présumé des Niobides, s'était appliqué à donner à ses figures des expressions vives et passionnées. Ces grands sculpteurs ne font que suivre en cela le mouvement qui s'est manifesté dans tous les arts, et il est évident qu'ils ne le peuvent faire qu'en s'écartant de la tradition hiératique dont les chefs-d'œuvre de Phidias avaient marqué la limite. On pourrait dire d'eux ce que Aristote a dit d'Euripide. Il loue la régularité, la perfection didactique et en quelque sorte géométrique des tragédies de Sophocle, mais il déclare qu'Euripide est le plus tragique de tous les poètes qui ont écrit pour le théâtre grec. Sophocle, en effet, est le maître de la tragédie d'action, comme Phidias est celui de la sculpture religieuse; mais au delà, il y a la tragédie et la sculpture humaine, la représentation de la vie et des passions. Que le génie formaliste du philosophe grec préfère la régularité du premier aux peintures émues et vivantes du second; que dans l'antiquité et même de nos jours, il se soit trouvé des hommes qui considèrent comme des œuvres de décadence tout ce qui ne se rapporte pas au type de Phidias, je ne le nie pas et je le conçois. Mais, comme j'ai essayé de le faire comprendre, tout, dans les appréciations de cette nature, dépend du point de départ et de l'idée que chacun se fait de la perfection. Ceux qui la mettent dans l'immobilité du type religieux doivent préférer Phidias; mais si on la place dans le progrès incessant de la vie humaine, du mouvement, de l'intelligence, on ne pourra s'empêcher d'être frappé de cet heureux instinct qui a poussé les successeurs de Phidias à la recherche d'un idéal nouveau, plus vivant et moins étroit que le sentiment religieux.

Cicéron et la plupart des critiques de l'antiquité avaient déjà remarqué ce progrès du mouvement et de la vie dans la statuaire antique : « Tout le monde comprend, dit-il, que les statues de Canachos sont trop raides pour représenter la vie. Celles de Calamis sont encore dures, mais déjà plus souples. Celles de Myron ne sont pas encore assez vivantes, cependant on peut dire qu'elles sont belles. Mais celles de Polyclète sont plus belles encore, et, à mon avis, elles touchent à la perfection. »

Quintilien répète le même jugement presque dans les mêmes termes. Pétrone, Lucien, Diodore de Sicile ajoutent leurs éloges à ceux que Cicéron et Quintilien ont faits de la beauté et de l'expression des têtes de Praxitèle. Ils ne voient rien dans la statuaire grecque qui puisse leur être comparé.

Cette représentation du mouvement et de la vie est ce qu'ils appellent la vérité, et ils ont raison. Ce qui a choqué les stoïciens de la critique ancienne et moderne, c'est que tous ces grands statuaires n'ont guère représenté que les passions de la vie sensible ; ils n'ont cherché dans l'âme que l'expression des passions qu'elle semble partager avec le corps. Sans doute il eût mieux valu pour l'art qu'ils se fussent appliqués à reproduire des sentiments plus élevés. Mais c'est leur demander l'impossible. Comme le dit Cicéron, il ne se peut pas qu'un art arrive à sa perfection dès sa naissance. Ils ont commencé par exprimer les situations de l'âme les plus directement accessibles à la statuaire de leur temps. Mais ils lui ont ouvert la voie en l'arrachant à la tyrannie de l'idéal religieux. C'est à la sculpture moderne de continuer leur œuvre, de pénétrer plus profondément dans l'âme humaine, et c'est parce qu'elle n'a pas manqué à cette mission, qu'elle est à mes yeux supérieure à tout ce qu'ont pu faire les grands artistes de l'antiquité. Par cela seul que la statuaire moderne témoigne d'un état intellectuel plus élevé que celle d'autrefois, elle doit lui être préférée, à moins que le progrès ne consiste dans un abaissement de l'intelligence.

CHAPITRE II.

DE LA SCULPTURE MODERNE.

I. De la critique d'art. — Conditions d'expression dans les arts. — Des décadences réelles et des décadences apparentes. — II. Inconvénients de la critique traditionnelle, surtout dans la sculpture. — Pourquoi? — III. Idéal religieux dans la sculpture moderne. — Expression. — Du mouvement. — De la négation du progrès de l'intelligence et des arts. — IV. Uniformité de l'art antique; diversité de l'art moderne. — V. Tendance spiritualiste de la sculpture moderne. — Comparaison de la sculpture gothique avec la sculpture grecque. — De la Renaissance et de l'imitation de l'antiquité. — VI. Influence contradictoire de la tradition et des tendances modernes. — Michel-Ange. — Rubens. — Expression de la pensée par la sculpture. — VII. Du progrès des préoccupations psychologiques. — Du portrait.

§ I.

Nous avons vu que la sculpture grecque, après Phidias, tend à s'animer. Elle ne songe pas encore à représenter l'âme pensante, mais elle entreprend d'exprimer l'âme sentante. Elle sort de l'idéal serein et immobile de l'antiquité, elle tente de se soustraire à la tradition pour marcher en avant, à la conquête de la nature humaine tout entière, sans se laisser arrêter par les prescriptions pédantes des faiseurs de systèmes à la suite, dont les théories ne sont jamais que des plagiats de ce qui les a précédés. Phidias avait fait des statues majestueuses, graves, solennelles. Cette gravité, cette majesté, si bien d'accord avec les habitudes religieuses de l'esprit de ce temps, devait être pour un grand nombre le dernier terme du progrès, comme la noblesse élégante est encore la perfection pour l'esprit courtisanesque de notre enseignement littéraire. Après Phidias, quelques critiques de l'antiquité ont crié à la décadence, et les nôtres n'ont pas manqué de faire comme eux, attendu que si l'art moderne a progressé, le goût classique, si fier de ses prétendus axiômes, est resté obstinément enveloppé dans les langes des vieux préjugés. Le gros de nos critiques d'art en est encore à Platon. Il en est résulté que ceux qui, ennuyés des bavardages classiques, ont cherché une autre route, en sont venus à considérer l'ignorance de toute tradition comme une condition d'impartialité et de goût. On dirait qu'ils ont pris l'antiquité pour une sirène qu'il ne faut pas écouter, quand on veut conserver la liberté de son jugement. Mais comme en définitive il faut toujours juger en vertu d'une théorie, d'un principe latent ou réfléchi, il s'ensuit que la plupart de ces novateurs n'ont pas imaginé d'autre innovation que de juger sans se rendre compte des motifs réels de leurs jugements. Ils ont cru que, pour être impartial, il suffisait d'ignorer toute théorie philosophique, et ils ont été amenés forcément à substituer aux doctrines qu'ils repoussaient des doctrines qui n'avaient guère sur les précédentes d'autre avantage que d'être vagues, indécises, et de se prêter par là aux conséquences les plus contradictoires. Les théoriciens romantiques et réalistes n'ont guère fait autre chose.

Il faudrait s'entendre une bonne fois sur ce que c'est que l'art, et sur ce qu'on entend par ce mot de décadence dont on fait un si prodigieux abus.

Sans vouloir entrer ici dans des définitions compliquées et métaphysiques, dont le moindre défaut est de ne rien définir, on peut dire, il me semble, que l'art n'est qu'une manière d'exprimer et de communiquer indirectement des impressions et des idées. Chaque art a ses moyens spéciaux d'expression et son domaine déterminé, dans des limites plus ou moins précises. Les uns expriment par les formes et les couleurs, les autres par les sons. La poésie seule réunit tous ces modes d'expression, et par là son domaine est plus étendu que celui des autres arts. Sa puissance, plus intellectuelle, s'étend sur plus d'objets. Elle touche même à la prose par le pouvoir qu'elle a d'exprimer directement certaines idées. Mais si elle réunit un plus grand nombre d'attributions diverses, et si par là elle est supérieure à tous les autres arts, elle est inférieure à chacun des autres par l'intensité d'expression des sentiments propres à chacun. Elle n'exprimera jamais les impressions de forme et de couleur avec la même précision que la sculpture et la peinture, ni celles des sons avec la même puissance que la musique, non plus qu'elle ne pourra entrer dans l'analyse de toutes les idées, comme la prose.

D'un autre côté, il est absurde de limiter arbitrairement le pouvoir d'expression de chacun des arts en deçà de ce qui est nécessaire ; c'est pour l'avoir fait qu'on a rendu les décadences inévitables, dans le sens où l'on prend ce mot. Du moment qu'on a décrété, sans juste raison, que la sculpture, par exemple, ne peut pas aller au delà de telle ou telle limite, tous ceux qui l'ont dépassée ont été accusés de décadence. L'effort vers le progrès est devenu une cause d'infériorité. Il était tout naturel que les doctrines d'immobilité et d'uniformité combattissent ce qui leur était contraire. Toutes les fois qu'il s'est trouvé des génies assez hardis pour réagir contre elles, elles les ont poursuivis de leurs malédictions, dans les arts, comme en religion et en philosophie.

Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est que ceux qui y sont restés fidèles n'ont pas été moins condamnés. Polyclète, Praxitèle, Lysippe, malgré tous leurs mérites, ont commencé, dit-on, la décadence de la sculpture grecque, en la mettant sur la voie de ces représentations sensuelles ou animées, qui répugnent au goût austère des admirateurs de Phidias. Mais s'ils étaient restés plus fidèles à l'exemple du grand sculpteur, croyez-vous qu'ils auraient davantage échappé à cette prétendue décadence? Il n'y a pas d'idée qui, à une même époque, soit susceptible d'un nombre indéfini d'expressions différant sensiblement, surtout quand cette idée est aussi étroite que celle de la perfection physique ou celle de la majesté sereine d'un dieu. Une fois qu'une idée de cette nature a atteint sa représentation la plus parfaite dans un moment donné, il faut bien chercher ailleurs. Le progrès des intelligences n'est pas et ne peut pas être assez actif pour imaginer sans cesse et sans transition des types de plus en plus parfaits d'une même idée.

Du moment que l'idéal religieux de la Grèce avait reçu de Phidias son expression la plus complète, il restait à chercher l'idéal humain, bien autrement divers et compliqué. C'est ce qu'ont tenté les sculpteurs qui succédèrent à Phidias, et s'ils n'y sont pas arrivés aussi rapidement, c'est que la chose était bien plus difficile. L'idéal humain ne peut guère s'enfermer, comme l'idéal divin, dans une formule unique et abstraite. Aurait-il mieux valu cependant que Polyclète, Praxitèle, Lysippe se fussent emprisonnés dans la tradition religieuse, et se fussent condamnés à recommencer sans cesse les statues de Phidias? C'est alors qu'on pourrait justement crier à la décadence. La vraie décadence commence avec les âges qui s'asservissent à un idéal déterminé, convenu, et qui n'osent innover que dans le détail. C'est ainsi que le moyen-âge est une véritable décadence philosophique, parce qu'au lieu de chercher en eux-mêmes, les logiciens de ce temps se sont laissé enchaîner par des formules imposées au nom de la théologie ou d'Aristote, et ne se sont occupés qu'à réduire en syllogismes des principes qu'ils n'avaient ni la liberté ni l'audace de regarder en face et d'interroger sérieusement. C'est ainsi qu'en Italie la peinture fut en décadence du jour où l'admiration convenue pour les grands maîtres ne permit plus à leurs successeurs de chercher hors d'une tradition imposée et épuisée. L'idéal chrétien qui les avait inspirés avait fourni tout ce qu'il pouvait donner. C'est là la vraie décadence ; elle consiste tout entière et uniquement dans l'imitation de ce qui ne vit plus.

§ II.

Mais pourquoi cette obstination à fouiller une mine où il ne reste plus rien? La faute en est à la critique elle-même, qui, en déclarant sans cesse que l'idéal définitif est trouvé, décourage de toute recherche les esprits trop dociles, et les enchaîne à des préceptes surannés. De là, l'absence d'inspiration et cette préoccupation des habiletés de métier qui est le caractère de ces époques. Sans doute cette habileté elle-même deviendra une source de progrès pour l'avenir, en fournissant plus tard des moyens d'expression à ceux qu'inspirera une idée nouvelle, mais elle ne suffit pas dans le moment à constituer un art véritable.

Cette tyrannie de la formule, qui contribue pour une si grande part à déterminer les décadences réelles, se retrouve encore dans les décadences apparentes. C'est grâce à elle qu'Euripide est un poète de décadence, tout en ayant ajouté à l'art ce grand principe d'humanité qui devait le vivifier. Le personnage réel des tragédies d'Eschyle est impersonnel. C'est la fatalité des choses qui domine l'homme. Quand nous lisons ses drames, c'est l'homme qui nous touche, mais dans la pensée du poète, c'est l'événement qui domine; c'est lui qui brise l'homme et qui l'écrase. A chaque vers éclate la vraie conception fataliste de l'antiquité. Sophocle suit la même voie, et bien que l'homme déjà dans ses œuvres tienne une place plus grande, que parfois même on y rencontre quelque vague aperception de la liberté humaine, l'homme est encore bien plus l'instrument et la victime de l'action qu'il n'en est l'agent. Pour l'un comme pour l'autre, l'action est la partie capitale et en quelque sorte le héros du drame.

Euripide fraie une route nouvelle. Il nous montre l'homme avec ses passions; s'il périt, c'est lui qui est l'auteur de sa perte, car c'est lui qui agit et qui veut. Non pas toutefois que le sentiment de la fatalité antique soit complètement absent de son œuvre. Elle reparaît dans la manière même dont il conçoit la passion, qu'il peint comme une force aveugle et indomptable. Souvent il la mêle assez bizarrement au sentiment de la liberté humaine. Aussi n'a-t-il pas une conscience bien nette de la réforme qu'il accomplit. Il reste dominé par le souvenir de la tradition. Il croit lui être fidèle. Mais cette tendance psychologique et humaine, qui se découvre dans presque tous ses drames, suffit pour faire éclater le cadre étroit dans lequel il se croit obligé d'enfermer ses conceptions. De là, cette indécision dans ses plans qu'on lui a tant reprochée. On n'a pas vu que c'était une conséquence nécessaire de sa manière de concevoir la tragédie, et que du moment où l'âme humaine devenait le personnage réel et dominant, il était impossible que le cadre naturel de la tragédie d'action, du drame fataliste, pût s'accommoder à cet idéal nouveau. La décadence qu'il inaugure, réelle si l'on considère la forme de ses œuvres, est donc en réalité un progrès, si l'on s'attache à l'idée. C'est le point de vue psychologique se substituant au point de vue matérialiste. C'est d'Euripide que date la comédie, c'est à lui que se rattache la tragédie psychologique du XVII^e^ siècle ; c'est ce qui explique la préférence instinctive de Racine pour ses œuvres.

Je sais bien qu'il n'est guère à espérer que l'homme puisse prendre une conscience immédiate de ses transformations à mesure qu'elles se produisent dans son esprit ; je sais également que ces transformations elles-mêmes sont le fruit d'un travail latent plus ou moins long. Par conséquent l'influence du passé et l'autorité de la tradition se retrouveront toujours au commencement de tous les progrès. Que ce soit un inconvénient ou un avantage, on peut le discuter, mais c'est un fait, et jusqu'à présent une nécessité psychologique à laquelle il faut avant tout nous soumettre. Toutefois, ce n'est pas une raison pour prolonger outre mesure cette situation transitoire, et c'est ce que fait perpétuellement la critique classique, quand, après chaque grand siècle, elle déclare qu'il n'y a plus rien à découvrir et que tout progrès ultérieur est interdit aux arts.

Quand les artistes, malheureusement élevés pour la plupart dans l'ignorance ou dans le dédain des choses de la pensée, entendent les hommes qui passent pour les plus autorisés déclarer ainsi que tout est dans le passé, les plus nombreux, trop dociles, s'asservissent à l'imitation; quelques-uns, que pousse à leur insu un génie plus progressif et plus indépendant, tout en se laissant aller timidement à la séduction du progrès, corrompent leurs meilleures tendances par un mélange sans harmonie avec les exemples et les habitudes du passé; d'autres enfin, plus emportés, se jettent, par réaction contre la tyrannie qui s'impose, dans des hardiesses qui échouent par leurs violences mêmes. Par haine contre la critique autoritaire qui prétend opprimer l'intelligence sous des règles éternelles et immuables, ils suppriment toute règle et s'abandonnent sans frein à tous les caprices d'une imagination hasardeuse, qui s'use en mouvements tumultueux et souvent contradictoires. Tout despotisme engendre la licence. C'est ainsi que la critique conservatrice, défensive, comme l'appelle M. Cuvillier-Fleury, encourt la responsabilité des défauts qu'elle reproche elle-même aux arts. C'est grâce à elle que le progrès est si lent, si intermittent, si mélangé, et qu'il ne peut se produire qu'à travers une série de décadences dont elle prolonge à plaisir la durée. Obstinément attachée à toutes les doctrines antiques, qui ont l'immobilité pour principe, elle s'en va pétrifiant tout de ses préceptes surannés. Pour elle, il n'y a de progrès qu'en dehors de l'homme. Ce n'est pas l'intelligence qui progresse, qui crée les idées, les méthodes, et renouvelle de siècle en siècle l'idéal de l'humanité, en reportant sans cesse un peu plus loin la limite de sa puissance. Non, les choses seules progressent. Aussi reconnaît-elle le progrès palpable et matériel des sciences appliquées et de l'industrie; mais, dans les arts, dans la poésie, dans tout ce qui tient de plus près à l'intelligence même, ou du moins dans ce qui en est le produit trop immédiat pour qu'elle ose l'en déposséder, elle nie le progrès ou ne veut le reconnaître que dans le passé. A force de lui apprendre à douter d'elle-même et de sa puissance, elle la lui ôte en effet. Combien d'œuvres a-t-elle supprimées d'avance, combien de génies a-t-elle tués dans leur germe par ses négations ignorantes et son magistral pédantisme? Sous prétexte de régler les esprits, elle les étouffe.

Cette critique scholastique, partout funeste, l'a été surtout dans les arts, à cause de la complexité même qui en est l'essence, et qui lui a permis de déraisonner à l'aise, plus qu'il ne lui était possible de le faire dans les sujets qui, par leur précision, inquiétaient parfois ses préjugés. Mais parmi les arts, c'est surtout celui de la sculpture qui a eu à souffrir de cette superstition aveugle. Les œuvres de la peinture et de la musique antique ayant complètement disparu, il a bien fallu permettre aux peintres et aux musiciens modernes de s'inspirer des idées et de l'esprit de leur temps. Aussi les tendances subjectives de la civilisation moderne y ont-elles fait irruption de tous côtés. Grâce à elles, ces deux arts, le dernier surtout, ont été complètement transformés. Aux impressions élémentaires, aux sentiments instinctifs et en quelque sorte physiques des anciens âges, s'est ajoutée l'expression des sentiments plus complets, plus élevés, plus intellectuels qui se produisent naturellement dans des âmes plus cultivées et plus développées. Mais, grâce à la persistance d'un certain nombre des chefs-d'œuvre antiques, la sculpture est restée condamnée à l'imitation. La perfection absolue des statues grecques est devenue un de ces axiômes qui ne se discutent plus, quelque chose comme les principes théologiques ou aristotéliques des logiciens du moyen-âge. Une nouvelle scholastique s'est fondée, soigneusement entretenue par l'Académie des beaux-arts. A toute tentative, on oppose l'axiôme, ou mieux encore l'exemple du Bacchus, de l'Apollon, de la Vénus de Milo, du Germanicus, de la Polymnie, de l'Antinoüs, de la Diane. Pendant qu'on laisse les peintres choisir leurs sujets et disposer leurs tableaux comme il leur convient, pourvu qu'ils sachent dessiner, peindre et intéresser, il est interdit de rien faire, en sculpture, qui ne ressemble pas par quelque côté à la statuaire antique. Ses œuvres sont passées à l'état de principes, d'exemplaires éternels du beau immuable. Il semble convenu qu'il n'y a de salut pour elle que dans l'imitation de la vie extérieure, et qu'elle n'ait rien à faire avec l'âme et l'intelligence. Les idées ont beau se développer, se transformer, et avec elles, les sentiments, il faut que la sculpture reste immobile, ne copiant que les corps, condamnée à la majesté, au calme solennel et vide. Si les Niobides et le Laocoon ne nous étaient pas parvenus, il ne lui serait pas même loisible d'empreindre sur ses figures l'expression de cette douleur tranquille que les anciens considéraient comme le plus beau triomphe de la force morale.

« Le monde physique lui-même proteste contre l'imitation plastique de l'art grec ou romain. La forme humaine s'est modifiée sensiblement depuis le paganisme et parallèlement aux révolutions de l'esprit. C'est la phrénologie surtout qui, en étudiant la conformation de la tête, a signalé ces différences singulières. Lorsque à la fin du XVIIIe siècle, Winkelmann, ce grand résurrectionniste des fossiles de marbre, ce Cuvier de l'art, a donné, avec son fanatisme ingénieux, les formules de la statuaire antique et la règle des proportions de la figure grecque : le front, a-t-il dit, pour être beau, doit être court. Après quoi, il injurie le Bernin et les autres sculpteurs, « ces corrupteurs de l'art, » qui ont élevé les fronts dans la statuaire moderne. Il est certain que la moyenne de la hauteur de la tête, au-dessus de la ligne des yeux, n'était, chez les Grecs, que d'une fois et demie la longueur du nez, tandis que aujourd'hui une tête bien conformée a deux fois cette longueur, c'est-à-dire que la ligne horizontale des yeux partage la tête en deux. Et toutes les autres proportions de la statuaire grecque étaient en harmonie avec la tête. Ainsi l'Apollon du Belvédère a, au moins, douze têtes en hauteur. C'est chez les Vénus surtout que la tête est petite. La femme grecque n'a pas besoin de tête (1). Il suffit que ses flancs magnifiques soient portés sur les belles colonnes de ses cuisses arrondies. Les Vénus ne vivraient pas avec si peu de cerveau, ou elles seraient condamnées à l'idiotisme. La Vénus de Milo, ce chef-d'œuvre incomparable, cette perfection de beauté, la plus idéale des statues grecques, a la tête grosse comme le bras. C'est encore la volupté, mais une volupté plus chaste et qui tend à se spiritualiser.

« Rien n'est plus curieux que l'étude phrénologique de la transformation de la tête humaine depuis la période grecque. Chez les Grecs, ce qui prédomine, c'est la belle architecture des sourcils et des parties inférieures du front, où siégent les facultés artistes, comme la forme, la couleur, la musique, l'amour de la nature, le sens des faits, la perception des détails, les impressions du monde extérieur et l'imagination. Ces qualités sont communes à tous les types que l'art grec nous a transmis. Deux têtes seulement s'écartent de cette forme naturelle et consacrée, celles de Platon et de Socrate.

---

(1) Les Hercules non plus. Chez les Hercules grecs ou imités des Grecs, la tête a l'air d'un moignon. Du reste, par les témoignages qui nous restent, il est facile de voir que ce n'est pas à la tête que les anciens attachent le plus d'importance. Les parties qu'ils admirent le plus souvent dans les statues, ce sont les bras, le sein, les jambes, d'autres parties encore, comme l'atteste le nom de Callipyge, donné à une Vénus. Ils remarquent les proportions, l'attitude, le fini ou la richesse du travail, la souplesse du corps; il est rare qu'ils s'arrêtent à l'expression du visage. Les dilettantes modernes en sculpture en font autant. Ils tiennent certainement plus à une rotule bien réussie qu'à une figure expressive. C'est par là qu'ils se séparent du vulgaire et qu'ils prouvent leur connaissance du métier. Les raffinés dans tous les arts en sont au même point. Ils ne voient plus que le technique. Ils croient avoir tout dit quand ils ont placé quelques mots de jargon. Il n'y a rien de plus instructif à cet égard, que l'admiration exclusive que quelques-uns professent pour le torse d'Apollonius. Sans doute un beau torse est beau, mais qu'est-ce auprès d'une belle figure?

» Chez les Romains, peuple dominateur et politique, la tête s'élargit latéralement. Le type romain a deux montagnes au-dessus des oreilles; c'est le groupe de la destruction, du courage et de la prudence. L'aigle grec s'est transformé en lion. La tête romaine, si démesurément large, est plate au sommet. Cependant la partie supérieure du front, organe des facultés réflectives, s'avance et domine les acs des sourcils. Ajoutez l'immense développement de la partie postérieure du crâne et de la nuque. Voilà tout le caractère romain. Epanouissement des instincts sensuels, puissance d'action, aptitude politique, mais point d'art original et point de Dieu.

» La tête du Christ ne ressemble plus à la tête antique : les tempes sont rétrécies et le vertex s'élève vers le ciel : c'est le signe de la religiosité... Le christianisme a comblé le sillon profond qu'on remarque sur les têtes des Césars romains; et autour du sentiment religieux, s'exaltent les sentiments de la justice et de la charité universelle. C'est ce qui distingue essentiellement les deux types. La forme humaine s'est renouvelée avec la civilisation.

» Si le fond des sentiments et la forme plastique ont changé, comment pourrait-on donc copier une société fossile (1)? »

Le sentiment du divin, tel que le comprenait l'antiquité, est un de ceux qui se manifestent les premiers dans tous les arts, parce que c'est un des plus simples. L'idéal divin, pour les anciens, n'est autre chose que l'idée de la puissance physique s'exerçant avec le moindre effort possible. De là, la majesté immobile et simple empreinte sur la figure des dieux. On n'a, pour retrouver cet idéal, qu'à considérer le visage et l'attitude des despotes de l'Orient, de ces idoles graves et muettes qui s'étalent solennellement à l'adoration de leurs sujets. Napoléon Ier disait au peintre Gérard : « Dès qu'un homme voit qu'il sert de but aux regards d'une multitude, il ne doit plus faire de geste. »

Cette gravité immobile, cette impassibilité mystérieuse, qui n'est souvent que le masque de la nullité intellectuelle, n'a pas perdu encore chez nous tout empire sur la foule, et l'on en pourrait citer plus d'un exemple. C'est le caractère du Jupiter de Phidias. C'est, je le veux bien, la perfection de la forme; mais après celle-là, il y en a une autre, plus difficile à atteindre, c'est celle de l'âme. Phidias avait porté à son degré le plus complet la représentation de l'idée divine, telle qu'elle était comprise de son temps, c'est-à-dire de l'immobilité. Il s'agissait après lui de représenter la vie, et après la vie, l'esprit.

---

(1) Le salon de 1844, par T. Thoré, p. 127 à 132.

L'expression de la vie, dans ses manifestations sensibles, voilà ce que tentèrent les successeurs de Phidias, et quoi qu'on en ait dit, il m'est impossible de voir là une décadence pour l'art. J'y vois, au contraire, un progrès très réel. Avec eux commence pour l'art une nouvelle série de progrès. La grâce, qui n'est que la beauté vivante, remplace la beauté géométrique de la sculpture religieuse, et le corps s'anime. Cette animation d'abord toute superficielle n'est, il est vrai, que la vie des sens, mais c'est déjà la vie. Une fois l'art délivré de la tyrannie du divin, il s'emparera progressivement de l'homme tout entier, avec ses sentiments, comme avec ses sensations. Après le *Boiteux* de Pythagore de Rhégium, nous aurons les Niobides et d'autres œuvres du même genre, qui ne nous sont pas parvenues. Pour moi, je ne puis m'empêcher de bénir une décadence qui se révèle par de tels progrès. Sans doute la sphère des sentiments ouverte à l'antiquité est étroite; elle ne comporte pas la variété qu'a produite plus tard le développement intellectuel de l'humanité. Elle ne peut exprimer que les sentiments les plus élémentaires et sous leur forme la plus générale. La sculpture ne connaît guère que la douleur ou la joie, la colère et l'amour, et ces sentiments eux-mêmes restent encore engagés dans la sensation; l'âme ne se distingue pas nettement du corps. Mais qui peut dire jusqu'où aurait été le développement de l'esprit grec et de ses arts, sans cette doctrine funeste de l'ataraxie, qui est venue reporter dans la vie et dans la philosophie l'esprit immobile des religions?

§ III.

La sculpture moderne, encore soumise au même préjugé, tend cependant à s'en délivrer. Comme tous les arts commençant ou reçommençant, elle a débuté par l'idée religieuse. Les statues de nos vieilles cathédrales, tout informes qu'elles soient souvent, ont cependant un caractère remarquable. Tandis que les plus anciennes statues grecques unissent à une sorte de perfection physique du corps l'insignifiance morale des têtes, la sculpture du moyen-âge néglige et semble ignorer le corps, pour porter tout son effort sur l'expression du visage. Dans la statuaire antique, la tête, petite, étroite, inanimée, semble n'être qu'un accessoire; elle est devenue pour nous la partie principale, depuis que, malgré les règles, nous attachons plus de prix à l'expression morale qu'à la beauté géométrique des lignes.

Faut-il croire cependant que la sculpture puisse devenir capable d'exprimer tous les sentiments avec toutes leurs nuances? Je ne le pense pas. Outre la difficulté que présente la matière même qui lui sert de moyen de représentation, il y a des difficultés en quelque sorte morales, plus considérables encore. A tort ou à raison, nous lui interdisons les mouvements emportés, les contractions violentes que nous admettons dans la peinture et dans la poésie. Nous trouvons tout naturel que Virgile fasse pousser à Laocoon, saisi par les deux serpents, des cris horribles. La statue en marbre d'un Laocoon, la bouche toute grande ouverte, la figure grimaçante, les yeux hors de la tête nous paraîtrait affreuse. La poésie s'en accommode parce qu'elle fait passer rapidement le tableau sous nos yeux, et ne nous appesantit pas sur cet horrible spectacle. Dans sa marche rapide, elle nous entraîne aussitôt vers d'autres idées, après avoir donné en passant à notre imagination l'ébranlement nécessaire pour l'effet moral qu'elle veut produire. La statue immobile nous laisserait face à face avec cette épouvantable représentation, et ces contractions sans relâche, cette douleur pétrifiée au milieu de toute sa violence nous paraîtraient bientôt insupportables. Voilà les raisons qu'on a données de cette infériorité de la sculpture pour l'expression des mouvements emportés de l'âme. Sont-elles justes? Je n'oserais l'admettre complètement, puisque ce spectacle, si répugnant par son immobilité, nous le supporterions à la rigueur dans la peinture. Est-ce donc une habitude d'esprit? un préjugé consacré par la critique? Je ne le sais. Quoi qu'il en soit, que cela tienne à notre éducation ou à une loi de notre esprit, le fait est réel (1).

---

(1) Ce fait tient peut-être à ce que dans la plupart des tableaux où se trouvent des représentations de ce genre, la multiplicité des personnages et des détails détourne et partage l'attention et explique le mouvement, comme la succession des idées dans la poésie, tandis que la statue, presque toujours isolée, nous laisse face à face avec le spectacle qu nous répugne. Je ne connais rien de plus ridicule que la

Mais le domaine de la sculpture est encore assez vaste. Elle peut exprimer toutes les passions, tous les sentiments qui, sans violenter le corps humain, en modifient l'attitude; surtout elle peut exprimer la pensée, le caractère. C'est là qu'est aujourd'hui son avenir, et tous les grands sculpteurs modernes sont entrés dans cette voie.

Malgré toutes les protestations ét toutes les théories des amants platoniques de la sculpture, ils lui ont fait exprimer le mouvement, la passion, la vie physique et morale. Michel-Ange, Puget n'ont pas cru que l'idéal était de faire des Jupiter assis et endormis. Ils ont compris que si la sculpture n'est pas un art mort, il faut qu'elle se prête aux exigences de l'esprit moderne. Sinon à quoi bon s'en occuper? Qui songe à ressusciter le sanscrit ou l'art hiéroglyphique des vieux Egyptiens? Tout cela est passé, parce que tout cela est resté inférieur à la pensée moderne et ne saurait la servir. Si la sculpture ne peut également exprimer que la pensée antique, laissons-la dormir dans les musées avec tous les vieux souvenirs de ce qui n'est plus. Si, au contraire, elle est vivante, il faut qu'elle marche avec les vivants.

Un de nos critiques d'art, M. H. Dumesnil, dit : « Pour que l'art fût perfectible, il faudrait que nous le fussions nous-mêmes. » C'est là en effet la grande ob-

---

statue du maréchal Ney, un bras et une jambe en l'air, avec la bouche ouverte. Dans un tableau, à la tête d'un régiment qui marcherait à l'ennemi, sa pose nous semblerait toute naturelle.

jection, c'est celle qui, secrète ou déclarée, maintient tous les préjugés sur l'immobilité des arts. Nous sommes tellement nourris, pourris jusqu'au fond de l'âme par cette idée funeste, corruptrice, que l'âme reste immuable pendant que tout change autour d'elle, que nous transformons tout à l'image de cette opinion. Nous tenons à rester comme un point fixe au centre de l'univers mobile, exactement par les mêmes raisons qui nous ont si longtemps fait croire que le soleil tournait autour de nous. Emportés par la rotation de la terre, les hommes n'étaient avertis de leur propre mouvement que par la transformation des spectacles que présentaient à leurs regards les autres corps célestes, et toujours déçus par l'apparence, ils en concluaient que c'était le ciel qui tournait pour le plaisir de leurs yeux.

De même, à mesure que notre intelligence, se transformant, nous permet de concevoir des idées nouvelles, et ouvre devant elle une foule de voies inconnues à nos pères, nous nous sentons portés à reconnaître partout le progrès dans les choses, sans vouloir comprendre que tous ces progrès matériels, extérieurs, ne sont que la projection au dehors et comme l'image déplacée du progrès de notre être. C'est ce préjugé vivace au fond de nos âmes, qui nous empêche à notre insu de reconnaître la vérité et qui fausse la notion du progrès dans les intelligences les plus ouvertes et les plus sincères. De là, pour nous, l'immobilité nécessaire des arts, malgré leurs transformations visibles. La logique apparente d'un faux principe domine pour nous et obscurcit l'évidence du fait.

Ceux qui reconnaissent la réalité de ces changements en contestent la légitimité, et flétrissent le progrès du nom de décadence par un préjugé semblable. Toutes nos idées philosophiques ne sont que des réductions systématiques du point de vue objectif de l'antiquité, et cela est vrai surtout de notre esthétique. Il en résulte que, malgré notre entraînement instinctif vers ce qui est nouveau, vivant, progressif, nous sommes sans cesse ramenés par la logique de notre éducation et de nos habitudes d'esprit à la superstition du passé. L'idéal du beau antique, plus conforme à nos théories, nous séduit par ce rapport même. Les œuvres des arts anciens, de la sculpture surtout, plus intelligibles pour nous, plus explicables par leurs relations intimes avec l'ensemble des théories philosophiques qu'on nous a apprises, nous plaisent par là, tandis que les œuvres modernes nous déconcertent par leurs oppositions et par cette variété infinie qui ne nous permet plus de les ramener aussi facilement aux types convenus. Le mouvement qui les anime ne trouve plus son explication dans nos systèmes, parce que la théorie du progrès n'est pas faite, et, faute de pouvoir nous rendre compte logiquement de notre admiration, nous n'osons pas les admirer.

§ IV.

M. About, qui croit admirer l'antiquité, a écrit dans la préface d'un compte-rendu du salon de 1857 : « N'avez-vous jamais remarqué que tous les maîtres ont un air de famille? C'est qu'ils sont tous enfants d'une seule mère. On dirait que toutes les belles statues antiques sont toutes sorties d'un seul atelier. L'Achille et la Vénus de Milo, le Vitellius et le Caracalla ne nous parlent pas de leurs auteurs. Quand nous nous arrêtons à les contempler, nous ne songeons pas à admirer l'artiste, parce qu'aucun signe de faiblesse n'y fait sentir la main de l'homme. Il faut qu'un génie soit bien fort pour sortir de son œuvre et n'y laisser que la représentation de la nature. »

M. About n'est pas le seul à présenter cet argument en faveur de la sculpture antique. Singulier éloge, à mon avis. C'est-à-dire que la perfection de l'art consiste à être impersonnel, autrement dit à rester dans cette région inférieure des sensations, et des sentiments qui semblent n'être à personne parce qu'ils sont à tout le monde. Tout ce qui s'élève au-dessus, tout ce qui marque la personnalité de l'artiste, tout ce qui révèle une intelligence vive, puissante, originale, fait tache dans l'art et rompt cette belle harmonie.

D'ailleurs, l'observation elle-même n'est pas juste. Sans doute l'individualité est peu tranchée dans les œuvres de la première antiquité. Nous avons vu combien elle existe peu dans Homère, et nous en avons donné les raisons. Mais à l'époque brillante de la sculpture grecque, l'intelligence s'est développée, précisée, individualisée dans une certaine mesure, et ces différences de caractères, sensibles dans ce qui nous reste de la sculpture de ce temps, devaient être bien plus tranchées encore quand on pouvait comparer l'œuvre entière des Phidias, des Praxitèle, des Lysippe. Que penseriez-vous d'un critique qui vous dirait : qu'il lui est impossible de distinguer entre les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, et qui en concluerait à la supériorité de la poésie grecque? Qui reprocherait à Shakspeare de ne pas ressembler à Racine, qui se plaindrait de ne pouvoir distinguer Corneille de Lafontaine, Molière de Dante et Goethe de Milton? Ne trouveriez-vous pas la gloire des temps modernes bien compromise et la cause du progrès à peu près perdue? « Quand vous entrez dans une de nos expositions, ajoute M. About, ce n'est pas la nature qui vous saute aux yeux, mais le conflit des idées, le tiraillement des écoles, la variété des esprits qui s'escriment sur la création pour la déformer. On dirait une assemblée où personne ne se connaît. Chacun chante son air, prononce son discours, poursuit son idéal, coudoie son voisin, marche devant soi, vit pour soi, tire à soi. Une petite minorité se groupe autour de M. Ingres, en admirant du coin de l'œil le génie de M. Delacroix, qui n'est pas loin. Le reste est tumulte et confusion. Pour trouver un exemple d'une pareille cohue, il faut relire l'histoire des Variations dans Bossuet. Tant que les chrétiens ont accepté une règle absolue, l'ordre est partout. Du jour où chaque individu est laissé à lui-même, la débandade commence : Luther attaque la hiérarchie, Calvin s'en prend au dogme; chacun réclame une liberté nouvelle, et dans un chapitre que Bossuet n'a pu écrire, vous voyez le Mormon danser sur la morale avec ses femmes et ses enfants, comme les idéalistes du dernier rang piétinent sur la nature. »

D'abord on pourrait répondre à cela que ce n'est pas à l'individualisme moderne qu'il faut s'en prendre si les Mormons ont plusieurs femmes, mais tout au contraire, à cet absurde esprit de tradition qui leur fait trouver un mérite dans l'imitation d'Abraham et de tous les grands saints du peuple choisi de Dieu. M. About a beaucoup d'esprit, mais il n'en aurait pas moins s'il se donnait la peine de réfléchir à ce qu'il dit et d'accorder ses opinions et ses idées. Avec les principes qu'il énonce ici, il devrait être catholique, légitimiste, papalin et fervent admirateur de M. Ingres. Or il préfère M. Delacroix, qui me paraît légèrement entaché d'individualisme; on sait ce qu'il pense du pape et du catholicisme, et, pour comble, il se dit et sans doute se croit libéral.

Comment expliquer tout cela? Précisément par la contradiction qui se retrouve partout entre les principes de réaction autoritaire, de métaphysique immobiliste dont on infeste les intelligences de tous les enfants et les impulsions qui de tous côtés viennent plus tard nous faire dériver à notre insu vers le progrès. Nous faisons exactement comme un homme qui, passant de France en Amérique, s'entêterait à garder l'heure de Paris, et accuserait d'erreur toutes les horloges. Si j'ai pris l'exemple de M. About, c'est que son opinion est celle du plus grand nombre, et que chaque jour on entend des gens qui vous développent avec le plus grand sérieux et la plus entière sincérité toutes ces niaiseries renouvelées des Grecs. S'ils y réfléchissaient un instant, ils sont trop intelligents la plupart pour ne pas voir que toutes ces théories reposent sur le vide, que ce sont des ballons gonflés de vent. Mais non, ils n'y veulent pas, ils n'y peuvent pas réfléchir. Il suffit que ce soit pour eux des souvenirs d'éducation, des formules toutes faites, et commodes, parce que, sans rien expliquer, elles dispensent de toute explication. Dès lors ce sont des principes, des axiômes, des sortes d'arcanes où ils n'oseraient porter leurs regards. Pour mieux dire, cette manière de penser est devenue la forme même de leur esprit; ils ne conçoivent plus qu'on puisse penser autrement; pour les amener à une autre opinion, il faudrait les forcer à recommencer toute leur éducation.

§ V.

Il y a tout un enseignement dans la comparaison des premières œuvres de la sculpture ancienne avec celles de nos vieilles cathédrales. Dès les premiers temps, les Grecs ont déjà une certaine connaissance de la forme du corps. Ces vieilles statues, raides, inanimées, sont cependant des corps humains. Le torse est déjà presque complet. On a retrouvé dans le cimetière de l'ancienne Tarquinie sept petites caves à douze pieds sous terre qui datent certainement de plusieurs siècles avant l'ère chrétienne. Dans ces caves sont des peintures dont les mains sont affreusement dessinées; les yeux et les épaules sont vus de face et les figures de profil, ce qui révèle une très haute antiquité. Les visages n'ont aucune espèce d'expression, mais les corps, les torses surtout sont admirablement reproduits. Dans les bas-reliefs assyriens, qui datent de quatre mille ans, les corps sont également bien dessinés, sauf la disposition des yeux et des épaules. Les animaux, et surtout les chevaux, sont même bien supérieurs au cheval classique, épais et court, que l'on retrouve jusque dans les tableaux de Raphaël. Les visages n'ont aucune expression. Les marbres d'Egine sont également couverts de bas-reliefs très beaux. Les formes sont admirablement rendues, les mouvements, très violents, sont parfaitement réussis. Mais les têtes ne sont que des masques grossiers, sans autre expression qu'un rire imbécile, qui fait grimacer uniformément toutes les bouches.

Les marbres d'Eleusis présentent exactement les mêmes caractères. L'attitude générale des corps est très bien reproduite; les détails même ne manquent pas, mais les figures ne signifient rien. Il n'y a là que des formes matérielles; ni sentiment, ni idée, ni expression. L'intention ne s'explique que par le rapprochement des personnages et par le geste. Tout au contraire, les vieilles statues de nos cathédrales ont des corps informes, des membres impossibles; rien n'est plus laid, plus maigre, plus efflanqué; mais les figures, plus ou moins mal dessinées, ont déjà une expression. La tête est devenue la partie principale, parce que c'est celle qui exprime la pensée. Evidemment c'est le commencement d'un art tout nouveau. Si vous comparez ces corps à ceux de la sculpture grecque, ils vous paraîtront ridicules, grotesques. Le sentiment de la décadence artistique vous frappera vivement. Mais faites l'expérience contraire, comparez l'expression; alors tout se transforme, et ces magots prennent l'avantage sur les chefs-d'œuvre des Calamis et des Phidias. Voilà ce qu'il faut bien comprendre quand on veut se rendre compte du progrès dans les arts. Le point de vue a complètement changé. Pour les anciens la beauté physique est tout; pour nous elle n'est que l'accessoire; il n'y a donc rien de bien étonnant à ce que cette partie, plus négligée, reste pendant longtemps inférieure.

La beauté du corps a tant de valeur aux yeux des Grecs qu'elle domine tout. Elle est au-dessus des lois, de la morale, de la pudeur, de la justice. Il faut se rappeler ces histoires significatives que nous a léguées l'admiration sensuelle des anciens. On sait que, par deux fois, Phryné se montra toute nue aux regards de la Grèce entière, assemblée aux jeux olympiques. On sait que, poursuivie pour je ne sais quel délit, son avocat n'eut qu'à la déshabiller devant le tribunal pour lui faire gagner sa cause. Les juges, éblouis par la beauté de ce corps, se crurent dispensés par leur admiration d'appliquer la loi. La Vénus de Cnide, la Vénus Anadyomène ne sont que deux portraits du corps de Phryné, représenté successivement par le sculpteur Praxitèle et par le peintre Apelles, et certainement représenté aussi fidèlement que chacun d'eux l'avait pu faire, sans aucune de ces idéalisations ridicules dont la critique moderne a fait une loi aux artistes. L'aéropage ayant appris que Aspasie était enceinte, ordonna qu'elle se laisserait tomber. Les magistrats suprêmes d'Athènes crurent ne pouvoir mieux faire que de sacrifier la vie d'un enfant à la conservation de la beauté de la célèbre courtisane. Vous figurez-vous une cour suprême de justice ordonnant, toutes chambres réunies, un avortement dans la crainte qu'une grossesse ne compromette les proportions et l'harmonie des lignes d'un beau corps?

Et cependant ce sont là les différences dont on ne tient pas compte quand on prétend imposer à la sculpture moderne l'idéal de l'art antique. On oublie toujours que les anciens sont matérialistes jusque dans leurs conceptions les plus raffinées. Il ne suffit pas de changer les mots pour changer les faits. Nos critiques modernes ont beau se dire spiritualistes; ils ne le sont guère plus que les anciens, et toutes leurs idéalisations de la philosophie grecque ne servent qu'à en accuser le vrai caractère et à faire éclater leur impuissance à concilier ces conceptions grossières avec les quelques notions plus spiritualistes que le progrès moderne les a contraints d'agencer, tant bien que mal, avec les théories purement objectives dont leur génie étroit ne peut se détacher.

Cette tendance spiritualiste de la sculpture occidentale aurait certainement produit un art tout nouveau, si le fanatisme de l'antiquité ne l'avait, comme le reste, asservie à l'imitation. Que d'autres célèbrent à grand renfort de rhétorique, de déclamation et de métaphores la lumière soudaine dont la connaissance de l'antiquité classique inonda l'occident au xv^{e} siècle. Pour moi, je n'y vois qu'un déplorable asservissement du génie moderne aux procédés matériels d'un âge disparu. L'esprit moderne, enfin éclos de la lente et pénible incubation du moyen-âge, commençait à prendre conscience de ses forces; il se débarrassait des langes dont la scholastique philosophique et religieuse le tenait depuis si longtemps enveloppé. Il s'essayait à marcher quand le souffle venu de l'Orient l'a poussé violemment dans une voie qui n'était pas la sienne. La conquête de Constantinople a retardé la civilisation de plus de trois siècles. Si les émigrés de la Grèce étaient venus deux cents ans plus tard nous apporter leurs vieux livres, les peuples de l'Occident, déjà engagés dans leur propre voie, auraient pu sans danger s'initier à la connaissance de la civilisation grecque. Malheureusement, les événements en ont disposé autrement, et l'esprit moderne a été condamné pour un long temps à rentrer dans l'ornière creusée par les pas des générations éteintes. Parce que le mouvement de la Renaissance a coïncidé avec l'invasion en Occident des lettres antiques, on s'est empressé de leur en attribuer le mérite, en vertu de l'axiôme : *Cum hoc, ergo propter hoc*. On ne veut pas voir que tout annonçait ce mouvement avant qu'on eût aucun soupçon de la chute future de Constantinople. Le seul résultat de notre imitation prématurée aux arts de la Grèce a été de nous rendre pour longtemps incapables de penser par nous-mêmes.

§ VI.

Cependant si cette superstition de l'antique contribua à retenir la sculpture moderne dans des traditions contraires à son génie, elle ne put néanmoins triompher entièrement du mouvement spontané qui la poussait à la recherche de l'expression. Avec la meilleure volonté de se réduire au rôle de copiste, l'artiste ne peut pas copier autre chose que ce qu'il voit. Or, les habitudes psychologiques dominent à leur insu toutes les intelligences modernes. Il devient de plus en plus impossible de comprendre un visage sans expression et de se préoccuper uniquement de la régularité géométrique des traits. C'est cette transformation intellectuelle qui fait que nous avons tant de peine à concevoir que les anciens aient pu ne pas s'inquiéter d'autre chose, et que les fanatiques les plus entêtés de ce qu'ils appellent la béauté pure ne peuvent s'empêcher, quand on les presse un peu, de découvrir sur les visages immobiles des statues grecques mille expressions diverses des sentiments les plus profonds.

Aussi les sculpteurs modernes, tout en se croyant fidèles à la tradition antique, lui échappent-ils toujours à leur insu par quelque côté; et, quand il se rencontre parmi eux quelque génie puissant, fortement trempé et énergiquement individuel, cette énergie intellectuelle éclate tout naturellement par l'expression morale qu'il imprime à ses œuvres.

C'est ce qu'a fait Michel-Ange. Il est de mode de se le figurer comme un tailleur de marbre, violent et presque brutal, dont la seule préoccupation est de faire saillir les muscles de ses statues et d'accentuer vigoureusement la charpente humaine. A travers les éloges que personne n'ose lui refuser, il est facile de voir qu'il n'est guère, pour la plupart des critiques, qu'une sorte de faiseur d'Hercules, dont toute l'ambition est de frapper vivement par l'expression de l'énergie musculaire. On semble assez porté à confondre Michel-Ange avec Rubens. Celui-ci est à proprement dire le peintre de la santé, le poète de la chair, des corps vigoureux et bien nourris, des teints éclatants, des robustes embonpoints. C'est un Flamand de bonne compagnie, dont l'inspiration n'a pas élu domicile au cabaret, au milieu des gros buveurs de bière et des filles d'auberge. Mais si ses personnages se nourrissent ailleurs, ils ne s'en nourrissent pas moins bien, et c'est surtout par le soin qu'ils mettent à entretenir leur santé qu'ils ont mérité d'être portés sur les toiles éclatantes du peintre d'Anvers. Il les aime, parce qu'ils brillent, comme il aime tout ce qui brille, tout ce qui est joyeux, tout ce qui respire la force, le bien-être. Quels corps ! quelles chairs ! quels muscles ! C'est le vrai représentant de la race sensuelle et vigoureuse des grasses Flandres. Dans ses tableaux, où s'étalent toutes les opulences de la chair, on ne voit que des Vénus callipyges aux hanches puissantes, aux luxuriantes mamelles. Tous ses hommes sont des Hercules, campés fièrement sur des jambes vigoureuses, et dont les moindres mouvements font saillir sur tout leur corps des muscles énormes. Voyez le soldat qui présente à Thomyris la tête de Cyrus. Elle serait de plomb, qu'il ne ferait pas pour l'enlever à bras tendu un plus magnifique et plus visible effort. Ce bras nu est celui d'un homme qui tiendrait suspendu un poids de cent livres.

Michel-Ange aussi aime les corps robustes et vigoureusement musclés. On peut même l'accuser avec quelque raison d'avoir forcé l'expression physique, et c'est ce défaut que s'est empressé de lui emprunter le troupeau des imitateurs. « Ma science, disait-il, fera bien des ignorants. » Il ne s'est pas trompé. Les coureurs de style michel-angesque, comme ils disent, se figurent assez volontiers que le talent du maître consiste uniquement dans cette affectation des formes tourmentées et des attitudes violentes.

C'est ne rien comprendre à Michel-Ange. Pour lui, l'énergie physique n'est que le symbole de l'énergie morale. C'est celle-là qu'il cherche, qu'il poursuit par tous les moyens. Sa peinture, sa sculpture n'ont qu'un but, de saisir et d'exprimer la vie, le mouvement, la passion. Rien n'est plus spiritualiste que son art, et, malgré toutes les ressemblances extérieures, je ne connais rien de plus opposé que les deux génies de Michel-Ange et de Rubens. L'analogie de leurs procédés fait d'autant plus vivement ressortir la contrariété de leur but. La pensée du peintre flamand ne dépasse pas le corps. Le mépris de la chair éclate dans toutes les œuvres de Michel-Ange.

L'art chrétien du moyen-âge supprimait le corps, autant qu'il le pouvait, par une affectation puérile de mysticisme. Mais l'exagération même de ces atténuations décelait la terreur secrète de ces âmes, qui traitaient la chair en ennemie, parce que, malgré qu'ils en eussent, ils se sentaient dominés par elle. On retrouvait là ce faux spiritualisme, incertain de lui-même, que le corps tient en échec et qui s'efforce laborieusement de s'affermir contre lui par un étalage affecté de mépris. Les chrétiens du moyen-âge ressemblent un peu aux hommes qui chantent pour déguiser leur terreur. Leur courage ne va pas jusqu'à regarder en face le danger; ils aiment mieux tâcher de l'oublier, et quoi qu'ils fassent, leur terreur éclate par leur chant même. C'est là le vrai caractère du spiritualisme religieux. Il a beau dire que le corps n'est rien; le luxe des précautions qu'il prend contre lui donne la mesure de la peur qu'il en a et des tentations incessantes qu'il redoute. Le fond de ses préceptes trahit un matérialisme persistant, qui cherche à se tromper lui-même. Pour lui, le corps, c'est Satan, c'est l'ennemi, le rival, presque l'égal de Dieu. Il domine, il tyrannise leur pensée.

Le spiritualisme de Michel-Ange ne se laisse pas corrompre par ces terreurs puériles. Il cherche avant tout l'expression de l'âme, et ses dessins nous font voir avec quel soin, avec quelle infatigable persistance il dessinait et recommençait ses têtes. Il comprenait que c'est sur le visage surtout que doit briller la pensée. Mais il ne croyait pas pour cela devoir sacrifier le corps. Sans lui donner, comme la statuaire antique, l'importance capitale, il ne voyait pas pourquoi un art, qui s'exprime par la représentation de la forme humaine, se croirait le droit d'en retrancher une partie. Dans l'attitude, dans le mouvement, dans l'énergie du corps, il a cherché un auxiliaire et comme un complément d'expression à la pensée qui rayonne sur le visage, de même que, plus tard, Le Poussin, s'est appliqué à ramener la composition entière de chacun de ses tableaux à l'expression d'une idée. C'est cette harmonie de tous les détails qui fait surtout sa puissance.

Ce qu'il faut remarquer dans ses œuvres, ce n'est donc pas la puissance avec laquelle il a reproduit les muscles et la charpente du corps humain ; ce n'est pas même la vie qu'il a su leur donner par le mouvement, par le geste qui éclate en quelque sorte dans l'immobilité de ses statues, c'est cette constante exaltation d'âme qui leur imprime le caractère de la vie morale et qui leur souffle la pensée. Contemplez cette admirable tête de son *Pensieroso*. Certainement il suffit de la considérer pour y découvrir sans peine le mouvement de l'intelligence. Mais croyez-vous que ce mouvement hardi, un peu violent peut-être, par lequel il appuie sa main sur son genou, ne contribue pas au caractère de la statue? Cette attitude un peu forcée n'est pas celle de la rêverie, c'est celle d'une méditation tourmentée, presque douloureuse. L'antiquité a su exprimer certaines passions. De toutes les statues qu'elle nous a laissées, quelle est celle qui nous découvre aussi manifestement ce travail de la pensée?

C'est par là que le génie de Michel-Ange est un génie tout moderne, et à mes yeux bien supérieur aux plus grands artistes de la Grèce. Toutes ses œuvres ont une empreinte personnelle, et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est qu'il en avait conscience. Il ne se confine pas dans la région abstraite de ce prétendu beau idéal, dans la considération duquel les théories on voulu enfermer les génies des artistes. Il vit avec son temps; il en ressent profondément et en exprime puissamment les misères et les grandeurs. Tout le monde connaît l'histoire de la fameuse statue de la Nuit, représentée sous la figure d'une femme endormie. Giambattista Strozzi avait fait à propos d'elle un sonnet : « La Nuit que tu vois dormant en si douce attitude fut un ange sculpté dans cette pierre; quoiqu'il dorme, il vit. Réveille-le, si tu ne me crois pas, et il te parlera. » Michel-Ange répondit : « Il m'est doux de dormir, et plus encore, d'être de marbre. Lorsque trônent le crime et la honte, ne pas voir, ne pas sentir est un bonheur. Ne m'éveille donc pas. Oh! parle bas. »

C'est ce même sentiment qui inspire la conception du jugement dernier. Le Christ vengeur et irrité qui précipite les coupables d'un geste si violent est comme une protestation contre les crimes de son temps. La preuve que cette attitude ne lui était pas seulement commandée par le sujet, c'est que auparavant il avait déjà fait une statue du Christ qui présente le même caractère. Il y a là quelque chose des colères de Dante contre les ambitions rivales qui désolaient l'Italie.

Michel-Ange est aussi loin de la rêverie que des recherches sensuelles. Il vit trop par l'intelligence pour se pouvoir satisfaire d'autre chose que de la pensée, et en même temps cette intelligence est trop active pour se plaire dans le repos égoïste de la rêverie. Son génie, avide de progrès, mécontent du présent, aspire à l'avenir et l'appelle de tous ses vœux. Chacune de ses œuvres proteste contre le présent, et rappelle au monde, à l'Italie surtout, les promesses du bonheur futur. Il aime à représenter les prophètes, les sybilles, les voyants de l'avenir, qui portent dans leur pensée la grande énigme qui tourmente alors tous les fils de l'Italie. Son Moïse lui-même, si calme, si reposé, est né de la même pensée et il en porte l'empreinte. Ce qu'il a voulu représenter, c'est le chef des Hébreux menant son peuple à l'accomplissement de ses destinées, c'est celui qui les a sauvés de la servitude, qui leur a donné et qui leur assure la liberté; c'est le fondateur de la puissance des Juifs et le législateur dont les prescriptions doivent pour ainsi dire leur tenir lieu à jamais de patrie et de nationalité. Moïse personnifie encore la pensée, mais toujours la pensée agissante.

§ VII.

La vie intellectuelle et la préoccupation morale, voilà ce qui fait le caractère des œuvres de Michel-Ange; c'est par là surtout qu'il se distingue de l'antiquité et qu'il représente le progrès moderne. Si l'on mesure l'élévation des arts à la somme d'intelligence et à la grandeur de sentiments que leurs productions manifestent chez l'artiste, je ne vois pas comment on peut refuser de mettre Michel-Ange au-dessus de tous les sculpteurs de la Grèce. Si au contraire l'idéal de la sculpture est uniquement dans la proportion des corps, dans la souplesse des lignes, dans la grâce des contours, alors, je le reconnais, la Vénus de Milo et celle de Médicis sont supérieures au Pensieroso et au Moïse; mais, pour ma part, je ne reconnaîtrai jamais que la beauté géométrique soit supérieure par elle seule à la beauté intellectuelle, et que le progrès puisse consister en autre chose qu'en un développement croissant de l'intelligence.

Ce qu'il y a de plus surprenant à première vue, ce sont les contradictions des ennemis du progrès dans les arts. Pendant que les uns exaltent la sculpture antique au-dessus de toute comparaison avec la sculpture moderne, et la vantent comme la plus parfaite représentation de ce que, pour les besoins de la cause, ils appellent la beauté pure, les autres l'enveloppent tout entière dans une sorte de réprobation dédaigneuse dont on ne comprend pas plus clairement les raisons. M. Cousin, dont le talent tient en grande partie à la hardiesse avec laquelle il fait jouer les mots dont il n'a pas pesé le sens, dit : « qu'il ne peut pas y avoir de sculpture moderne ; qu'elle est exclusivement antique, car elle est avant tout la représentation de la beauté et de la forme, et que le soin comme l'adoration de la beauté appartient au paganisme. » Comme on voit, c'est toujours l'idée de beauté qui sert d'argument à l'une et à l'autre cause. La même raison suffit aux uns pour faire de la sculpture antique le plus grand de tous les arts, aux autres pour réduire la sculpture tout entière à une sorte de genre inférieur, borné à la représentation matérielle des formes. On me permettra de croire qu'un argument dont on peut tirer les conséquences aussi contradictoires ne doit pas avoir une grande valeur. Tout cela tient à l'entêtement de l'objectivisme métaphysique qui prétend arrêter la notion du beau à un type déterminé par lui-même, tandis que ce n'est qu'une conception subjective, qui varie avec l'élévation et le point de vue de chaque intelligence. Pour le plus grand nombre, toute beauté est matérielle et réside dans la forme ; seulement les uns exaltent ce genre de beauté et louent la sculpture antique de l'avoir su représenter ; les autres la dédaignent, et enveloppent dans ce même dédain toute la sculpture, parce qu'ils la croient condamnée à ne pas exprimer autre chose. Quelques-uns se font de la beauté une idée plus élevée, et s'efforcent d'en trouver l'expression dans l'art antique. Pour moi, je crois, comme les derniers, qu'au-dessus de la beauté physique, qui est toute dans la proportion, dans le rapport des moyens au but, il y a la beauté intellectuelle, qui n'est que l'expression extérieure de la grandeur des sentiments et du développement de l'intelligence. La sculpture antique me semble s'être bornée à la recherche de la première, sauf un petit nombre d'artistes supérieurs qui ont tâché d'y ajouter l'expression de quelques-uns des sentiments qui s'y rapportent le plus immédiatement; par là, ils marquent un premier effort vers l'idéal poursuivi par la statuaire moderne. La plupart des œuvres de Michel-Ange, et après lui, la Madeleine de Canova, le Christ de Dannecker, les Apôtres de Thorwaldsen, moins parfaits peut-être que les chefs-d'œuvre de l'antiquité, pour la perfection physique des formes, portent l'empreinte visible d'une conception supérieure, et révèlent un progrès intellectuel, qui certainement se manifestera avec plus de puissance encore dans l'avenir, quand la sculpture pourra se soustraire à l'asservissement de la tradition, et tenter plus hardiment l'expression des sentiments plus variés et plus intellectuels qui distinguent les siècles modernes du premier âge de la civilisation.

Si je ne craignais d'allonger outre mesure ce chapitre, j'aimerais à suivre dans le détail la manifestation de ce progrès dans la sculpture française depuis les naïfs sculpteurs de nos églises jusqu'à nos statuaires modernes. Un art qui a produit Jean Cousin, Jean

Goujon, Pierre Bontemps, Germain Pilon, Puget, les Coustou, Houdon, David, Pradier, Rude, et qui est représenté de nos jours par des hommes tels que MM. Barye, Préault, Duret, Antoine Moyne, Maindron, Cavelier, Etex, Oliva, Debay, Millet, Lequesne, Guillaume, et tant d'autres qu'il serait trop long de citer, est certainement un art bien vivant, et qui le serait plus encore, si nos artistes secouaient résolûment le joug de l'antique, comme l'ont fait la peinture et la musique. Plus d'un fait dans ce sens de louables efforts, et il est facile de prévoir le moment où l'esprit moderne triomphera de l'entêtement archéologique. Cependant, il faut le dire, le public ne se rend pas encore un compte bien net de ce progrès. Mais il est impossible qu'on se résigne encore longtemps à rester dans cette impasse.

A ce point de vue, ce qui m'intéresse surtout c'est un genre de sculpture presque dédaigné, et qui chaque jour cependant fait des progrès, le portrait en marbre ou en bronze. C'est là, pour moi, le point de départ d'un développement nouveau de la sculpture. Les œuvres de David ne parlent pas aux sens et ne séduisent pas par la grâce physique des statues féminines de Pradier, mais elles marquent la voie nouvelle où les sculpteurs ne sont guère entrés que depuis un siècle. A force de copier le visage des hommes les plus connus par leur génie ou leurs talents, ils s'habituent à étudier dans la figure humaine les traits qui se rapportent le plus spécialement à la vie intellectuelle, ceux par lesquels se manifeste la pensée; ils se familiarisent avec l'anatomie de l'âme, comme la sculpture antique a appris l'anatomie du corps en faisant la statue des athlètes vainqueurs, et un jour viendra où les sculpteurs sauront exprimer sur le visage de leurs statues l'idée aussi bien que le sentiment. Voilà le progrès que j'espère, que j'appelle de tous mes vœux, et dont il me semble entrevoir la manifestation dans un avenir prochain. Dès lors, la sculpture, qui semble par ses origines et par sa tradition condamnée au matérialisme, deviendra, comme la peinture et la musique, un art psychologique. Elle rentrera dans le courant commun de l'esprit moderne, que tout ramène à lui-même. Quand, cette révolution une fois faite, nos yeux seront habitués à voir dans les statues autre chose que des corps bien proportionnés ou des expressions de sentiments, nous comprendrons par la comparaison les différences profondes qui distinguent la vie physique et la vie sentimentale de la vie intellectuelle, et tout en admirant les qualités réelles de la sculpture antique, nous nous étonnerons de toutes celles que, pour satisfaire les tendances psychologiques qui nous dominent à notre insu, nous lui aurons si longtemps et si gratuitement prêtées.

CHAPITRE III.

DE LA PEINTURE ANTIQUE.

I. Objectivité nécessaire de la peinture antique. — Prédominance de l'action. — II. Témoignages antiques. — Trompe-l'œil. — Habiletés de métier. — Tableaux anciens. — Ignorance de la perspective linéaire, du clair-obscur. — III. Des ombres. — Du relief. — De l'admiration des anciens pour la peinture contemporaine. — Valeur de cet argument. — IV. De la recherche des types. — Des canons. — Du progrès dans la peinture antique.

§ I.

Il ne nous resterait rien de la peinture des anciens, ni tableaux, ni descriptions, ni documents d'aucune sorte, qu'il nous serait facile, sachant ce qu'ont été leur poésie et leur sculpture, de deviner ce qu'a dû être leur peinture. L'objectivité intellectuelle n'est pas une de ces attitudes de l'esprit qui se modifient au caprice d'un chef d'école, et qu'un homme puisse transformer d'un coup de génie. C'est une forme nécessaire de l'intelligence, par laquelle elle est condamnée à passer, où elle demeure longtemps; c'est le fond commun de toutes les civilisations antiques, et les seules différences qu'on puisse remarquer entre elles consistent dans le plus ou moins de grossièreté de leur matérialisme.

Leurs conceptions objectives vont progressivement se raffinant, se subtilisant à travers tous les systèmes et tous les engrenages de la métaphysique. A force de s'abstraire et de se généraliser, elles se rapprochent peu à peu de l'apparence d'idées pures, comme dans Platon. C'est la forme la plus spiritualisée du matérialisme objectif, mais c'est encore du matérialisme, car ces idées, toutes pures qu'elles sont, sont toujours des êtres concrets, distincts, vivant, agissant hors de l'intelligence à laquelle ils se révèlent par une sorte de vision analogue à celle par laquelle nous distinguons les objets auxquels nous rapportons nos impressions. C'est le moment où l'antiquité est le plus près d'entrer dans la psychologie vraie, celui où ses conceptions ont revêtu la forme la plus intellectuelle, où les idées sont le plus près de n'être plus considérées que comme les manifestations individuelles de la puissance propre de l'esprit humain. Mais ce moment qui semble marquer la limite extrême de l'objectivisme antique, dure encore pour nous. Nous n'avons pas osé franchir résolûment le pas qui le sépare du subjectivisme moderne. Ou du moins si nous l'avons franchi en réalité, ainsi que l'atteste le caractère intime de la plupart de nos conceptions, c'est sans le savoir. Nous n'avons pas encore pris conscience de cette transformation de nos intelligences. Nous sommes en quelque sorte à cheval sur la ligne imaginaire qui sépare les deux mondes. Tous nos instincts, toutes nos aspirations nous portent en avant, mais les souvenirs d'un passé mal compris nous tiennent sous la chaîne d'une superstitieuse routine, et presque toutes nos théories restent accrochées aux broussailles de la route. L'esprit philosophique des modernes ressemble à un serpent à demi-coupé qui s'efforce vainement d'entraîner avec lui le poids de son corps condamné à l'inertie; c'est là ce qui explique l'insuffisance, chaque jour plus manifeste, de toutes nos explications métaphysiques et le désaccord croissant de nos doctrines avec nos instincts.

Si cela est vrai encore du XIX^e^ siècle, comment supposer que la peinture ait franchi, il y a plus de deux mille ans, la limite devant laquelle est encore arrêtée aujourd'hui la théorie des arts? Je sais bien que les théories sont toujours en retard de plusieurs siècles sur la réalité, et que les hommes, jusqu'à ce jour, n'ont jamais pris conscience de leurs progrès que longtemps après les avoir accomplis instinctivement. Mais il suffit de considérer le point où s'est arrêtée la sculpture antique pour avoir le droit, vu la connexité des deux arts, de conclure que la peinture n'a pas dû aller beaucoup plus loin.

Si ce raisonnement est juste, la peinture a dû rester presque complètement objective, c'est-à-dire réduite à la représentation des formes et à l'expression des sentiments les plus élémentaires. La recherche des procédés, des proportions géométriques, de la symétrie, de la vérité des attitudes, de la perfection des corps, de la clarté des symboles, l'effort pour exprimer l'action par les gestes, et pour donner à ces gestes la souplesse et le naturel, tout ce qui enfin peut communiquer à la représentation l'apparence de la réalité, voilà quel a dû être l'idéal de la peinture antique, une fois que, sortie de la période hiératique, elle a échappé à la rigidité conventionnelle des premières œuvres artistiques. L'art, à cette seconde période, n'a pas pu être autre chose qu'un réalisme plus ou moins savant, avec cette seule différence que, tandis que le réalisme moderne est individualiste et indifférent à la beauté, la peinture ancienne, consacrée à la peinture des dieux et des héros, a dû chercher la beauté dans la reproduction de certains types plus ou moins arrêtés. A prendre les choses à un point de vue général, la peinture n'a dû être admise dans le principe que comme un moyen plus expéditif de remplacer le bas-relief, et par conséquent d'en reproduire tous les caractères; il est probable que la vue des bas-reliefs qui, comme on le sait maintenant, étaient coloriés, a donné l'idée de reproduire les mêmes scènes, sans se donner la peine de creuser la pierre. La partie principale des tableaux a dû être, non pas les personnages, mais l'action, exactement comme dans le bas-relief et dans la poésie antique. Dans la sculpture même, je suis convaincu que le groupe a précédé la statue isolée. On n'a dû concevoir l'idée de représenter un personnage unique que quand la préoccupation exclusive du fait a commencé à faire place à un vague instinct psychologique qui nous intéresse à l'homme lui-même, et quand d'ailleurs on est arrivé à une perfection de métier assez considérable pour qu'on pût prendre une sorte de plaisir artistique à la représentation des formes humaines. Jusque là, l'action doit dominer exclusivement. Or, l'action ne peut s'expliquer que par le rapprochement local des personnages et surtout par le geste. C'est ce geste qui, en s'assouplissant progressivement et en s'harmonisant avec le reste du corps, est devenu le mouvement et le signe de la vie, en même temps que l'explication du tableau. Par conséquent, on comprend que l'expression du visage a dû être longtemps négligée, puisque le tableau n'était pas conçu au point de vue de l'intérêt des sentiments, mais de celui de l'action. Cette expression, tout accessoire, n'a dû s'introduire que comme un des éléments de l'action, ainsi que nous le voyons dans la poésie grecque, à mesure que l'observation, de plus en plus exacte, eut fait reconnaître le rapport presque constant de certaines contractions du visage avec certaines situations et certains actes.

On voit combien nous sommes loin de la conception moderne, qui en général porte l'intérêt, non sur les faits, mais sur les personnages. Du reste, je n'ai pas à insister sur ce point. Si j'ai réussi à faire comprendre ma pensée, les observations qui précèdent sur les caractères de la poésie antique rendent superflu tout développement à cet égard.

Maintenant, nous allons tâcher de confirmer ces hypothèses en citant quelques-uns des faits et des renseignements que nous a laissés l'antiquité.

§ II.

Nous voyons, par quelques anecdotes bien connues, que ce que les anciens semblent avoir surtout estimé, et ce à quoi les peintres se sont surtout appliqués, c'est la fidélité de l'imitation, ainsi que certaines habiletés de métier qui ne constituent pas l'art. Tout le monde a entendu raconter l'histoire de la lutte de Parrhasios et de Zeuxis. Celui-ci fit une grappe de raisin, mûre, dorée, dit Toppfer, et tellement à point que les oiseaux s'y laissèrent prendre et vinrent becqueter. L'autre peignit un rideau tellement bien imité que, quand il exposa son ouvrage, Zeuxis attendit qu'on tirât ce rideau pour voir le tableau qu'il croyait caché derrière. Ces effets de trompe-l'œil, que les anciens considéraient comme le dernier terme de l'art, sont encore ce qui séduit le plus sûrement la foule. Elle en est toujours à l'imitation antique.

Du reste, ces trompe-l'œil pouvaient bien être fort imparfaits, car Zeuxis lui-même fit observer, dit-on, que si son ouvrage avait été meilleur, les oiseaux auraient dû avoir peur du jeune garçon qui portait les raisins. D'ailleurs, contrairement à l'opinion de Toppfer, je crois qu'il est fort peu difficile de tromper des oiseaux. J'ai vu des moineaux becqueter des perles blanches, en verre, placées à terre avec des mies de pain. Les chasseurs et les pêcheurs savent combien les animaux se laissent prendre facilement à toutes sortes d'appâts artificiels, malgré la prétendue sûreté de leur instinct. Quant au rideau, il faudrait savoir à quelle distance il était placé, et d'ailleurs il n'est pas fort étonnant qu'on se soit laissé prendre à un stratagème aussi inattendu. Il est fort probable que Zeuxis n'avait pas songé à le regarder avec quelque attention. J'insiste sur ce point, fort peu important en soi, parce que l'on en a voulu conclure que les anciens devaient connaître le clair-obscur.

Pline nous raconte encore un trait du même genre également significatif. Apelles va voir Protogène. Il ne le trouve pas. En guise de carte de visite, ou plutôt en guise de défi, il trace sur une toile avec un pinceau un trait d'une finesse extrême. Protogène de retour, reconnaît que Apelles est venu. Puis lui-même divise cette ligne dans sa longueur par un trait d'une autre couleur, encore plus mince. Apelles à son tour ajoute sur les deux lignes superposées un troisième trait à peine perceptible. Protogène s'avoue vaincu. Cela montre bien l'importance extrême qu'on attachait et qu'on devait naturellement attacher alors à des subtilités de procédé et d'exécution matérielle qui étaient considérées comme des preuves de supériorité. Mais nous tenons tellement à ne pas comprendre le point de vue et le vrai caractère d'esprit des anciens, que nous dénaturons leurs affirmations les plus claires.

M. Quatremère de Quincy, un des archéologues les plus subtils et les moins intelligents, veut absolument que ces lignes ne soient pas des lignes; il en fait des figures, remarquables par la finesse du trait du contour. C'est toujours la même manie de voir partout des métaphores et de ne rien prendre à la lettre. Ces subtils interprètes de l'antiquité ne songent pas que, si on les prenait au mot, on en pourait tirer des conclusions peu flatteuses contre ces anciens qu'ils protègent avec tant de jalousie, mais qu'ils condamnent à ne jamais dire clairement ce qu'ils pensent. Si les anciens étaient si semblables à nous, et si avancés, il faut bien au moins supposer qu'ils savaient s'exprimer, sans que chacune de leurs paroles ait besoin, pour être entendue, de toutes ces laborieuses interprétations. Sinon, le fait seul prouve une singulière infériorité intellectuelle.

Les anciens ne pouvaient pas même exécuter de trompe-l'œil parfait, puisque, malgré tous leurs efforts pour représenter fidèlement les objets, ils n'ont jamais connu ni les lois de la perspective ni le clair-obscur. Pausanias, dans le récit de son voyage historique en Grèce, décrit deux tableaux de Polygnote, contemporain de Phidias, qu'il avait vus sous le portique de Delphes. On trouve, en dessinant la description qu'il en fait, que les personnages s'étagent les uns au-dessus des autres, comme s'ils eussent été placés sur un plan très incliné et qu'ils eussent été vus d'en haut. C'est ainsi qu'en effet les anciens devaient apercevoir les personnages sur leurs théâtres. La grande mosaïque d'Herculanum, représentant la bataille d'Issus, et vraisemblablement faite d'après un tableau du meilleur temps de l'art grec, reproduit la même disposition, avec une foule d'autres fautes de perspective, et sans aucune apparence de clair-obscur. Toutes ces fautes sont précisément celles que ne manquent jamais de commettre les enfants qui, sans avoir appris le dessin, tentent de reproduire des scènes réelles. L'œil a besoin d'apprendre à voir, comme l'esprit à juger, ou plutôt c'est l'éducation de l'esprit qui fait celle de l'œil. Un myope, habitué à l'analyse, distingue mille détails qui échappent à la vue perçante du sauvage. Les notions les plus élémentaires, pour être perçues par l'intermédiaire des sens, n'en sont pas moins du domaine de l'intelligence. Elles varient et se complètent à mesure que l'esprit se développe et dans la mesure même de ce perfectionnement.

§ III.

Jusqu'à Apollodore, les ombres ne se marquaient que par des hachures noires sur un fond clair, exactement comme dans les peintures du moyen-âge. C'est le procédé qu'a emprunté la gravure. Apollodore imagina de remplacer ces hachures par des teintes plates diversement colorées et plus ou moins sombres suivant l'intensité de l'ombre. Les anciens, pleins d'admiration, le surnommèrent le peintre de l'ombre et le comblèrent d'éloges. Pline dit de lui : *Primus gloriam penicillo contulit.* Zeuxis, son élève, lui emprunta ce procédé et le perfectionna : *Zeuxis penicillum ad magnam glo-*

riam perduxit. Il ne faut pas se laisser tromper par l'exagération de l'expression sur la valeur réelle de l'éloge. Les anciens ne voient rien au-dessus du procédé, et si un peintre grec avait découvert la peinture à l'huile, il est probable que son nom nous serait arrivé enveloppé de tant d'hyperboles, qu'il serait bien difficile de ne pas le considérer comme le plus grand artiste de l'antiquité.

On peut se rendre compte de l'importance que les anciens attachaient au procédé et à ces habiletés de métier qui, comme nous l'avons vu tout à l'heure, suffisaient à Protogène pour reconnaître le passage et la supériorité d'Apelles, quand on songe qu'ils ne connaissaient guère que la peinture à la détrempe. C'est de cette manière que sont exécutées les peintures de Pompeï et celles qu'on a retrouvées dans les tombeaux égyptiens et étrusques. Cette sorte de peinture, très propre pour le genre décoratif, s'accommode assez mal aux finesses de détails que nous demandons aux tableaux modernes. En supposant que les anciens aient pu songer à reproduire sur les figures de leurs personnages toutes les nuances subtiles qu'exigent le clair-obscur et l'expression des sentiments délicats, ils auraient trouvé dans leurs procédés de peinture un obstacle à peu près invincible. Aussi font-ils à Apelles un grand mérite d'avoir imaginé une sorte de vernis qui donnait à ses couleurs plus d'éclat et plus de durée.

Ils semblent avoir à peu près ignoré l'art de dégrader les teintes de manière à faire tourner les objets et à leur donner le relief. Leur peinture est une sorte d'enluminure où les ombres principales sont seules marquées par une teinte plus sombre. Tous les détails, tous les jeux subtils de la lumière et de l'ombre sont omis. Une étoffe rouge est partout du même rouge, sauf les plis profonds, où, dans la réalité, l'ombre est trop vivement accusée pour que le peintre puisse se soustraire à la nécessité de l'indiquer. Cette difficulté explique en partie pourquoi ils représentaient presque toujours leurs personnages de profil. La difficulté de produire le relief les condamnait en effet à cette uniformité. Nous voyons cette disposition dans toutes les peintures antiques qui ont été retrouvées dans les tombeaux. Cela fait comprendre ce que veulent dire les critiques d'art de l'antiquité, quand ils nous répètent que le trait est dans la peinture la partie principale.

Je sais combien ces observations s'accordent peu avec le préjugé dominant. On ne manquera pas d'objecter que la peinture, avec d'aussi pauvres moyens, n'aurait pas pu produire dans l'antiquité l'admiration que rappellent certains faits connus. Mais nous oublions toujours que les anciens ne sont pas nous, et qu'ils ont fort bien pu admirer des choses qui nous paraîtraient fort peu admirables. Quiconque est allé le dimanche aux expositions de peinture doit savoir à quoi s'en tenir sur ce que prouvent les admirations de la foule. Les Grecs, tout Grecs qu'ils étaient, n'étaient pas infaillibles, et d'ailleurs, il fallait bien que leur admiration se renfermât dans les limites de ce qui était alors possible. Ce qui excite l'admiration pour les œuvres d'art, ce n'est pas le génie intrinsèque de l'artiste, c'est le rapport de ses conceptions avec celles de son public. Il suffit qu'il lui soit un peu supérieur pour être admiré. Il est évident que si les peintres grecs ignorent la perspective, le clair-obscur, le relief, l'expression, le public qui considérait leurs œuvres ne songeait pas plus qu'eux à toutes les qualités que nous en exigerions maintenant, et ne pouvaient s'inquiéter que des mérites de formes, de proportion, de mouvement, de coloris, auxquels ils pouvaient atteindre. La vivacité de leur admiration, toute sincère et légitime qu'elle pouvait être, n'est nullement une règle pour la nôtre. Le mot seul de peinture renferme si bien pour nous maintenant l'ensemble de toutes ces conditions, que nous ne songeons jamais à nous demander combien il en faut réduire le sens, quand on le transporte aux temps anciens. Cette illusion des mots, avec leur sens moderne, nous poursuit partout.

Des merveilles que nous racontent les anciens sur les effets de leur musique, concluerons-nous qu'ils l'avaient portée au même degré que la nôtre? Ils ne peuvent se lasser de célébrer le chant strident et monotone de la cigale, le cri rauque et guttural du cygne. Au lieu d'en conclure que leur goût musical ne ressemblait pas au nôtre, beaucoup de gens sont assez disposés à croire que la cigale et le cygne ne chantent plus la même musique que du temps de Périclès. Heureusement que, grâce aux recherches de M. Vincent, on sait à quoi s'en tenir à cet égard. Cette musique si merveilleuse, qui suffit à émouvoir si fortement ces âmes primitives, n'est autre chose qu'une ébauche du plain-chant. Or, sans vouloir médire de ce genre de musique, il est bien permis, je crois, de préférer notre musique contemporaine. L'histoire même de la peinture moderne nous donne plus d'un exemple de ces admirations singulières à première vue et cependant fort naturelles. Pour n'en citer qu'un, Cimabüe, le premier grand peintre de la Renaissance, fit une *madone* qui excita tant d'enthousiasme que le peuple le porta en triomphe dans l'église de Santa-Maria-Novella. Cela se passait vers 1290, à Florence, dans l'Athènes italienne, qui allait, quelques années plus tard, porter si haut la gloire des arts, la veille de la naissance de Masaccio, au moment où se construisait à Pise ce fameux *campo santo,* qui est resté une des merveilles de l'Italie. Or, ce grand peintre, si supérieur à ses contemporains, était à peu près dans les mêmes conditions que les grands peintres de la Grèce; ses procédés étaient les mêmes; il terminait ses pieds en pointes, ne sachant pas les faire autrement; quant à l'expression de ses figures, il y suppléait par des paroles écrites qu'il faisait sortir de la bouche de ses personnages, ou qu'il inscrivait sur une banderolle au-dessus de leur tête, comme on fit encore longtemps après lui. « L'enthousiasme qu'il excita, dit M. Coindet dans son Histoire de la peinture italienne, témoigne bien plus de l'abaissement de l'art que du talent de l'artiste, si difficile à reconnaître quand on le juge en deçà de la Renaissance. »

Et en effet, c'est là toute la question. Pour comprendre quelque chose à ces admirations, il faudrait pouvoir nous replacer exactement dans le milieu où se trouvaient ceux qui les ressentaient, et juger avec leur propre esprit les œuvres du moment par comparaison avec celles qui précèdent. C'est ce que nous ne pouvons faire, et alors nous trouvons plus simple de supprimer les siècles, de faire comparaître les anciens à notre barre, de juger leurs témoignages, comme si, au lieu d'avoir leur propre manière de penser, ils avaient la nôtre, et qu'au lieu de considérer les arts tels qu'ils les trouvaient autour d'eux, ils fussent appelés à juger par comparaison avec les nôtres. Autrement dit, nous faussons leurs dépositions en les interprétant, comme toujours, à notre gré et arbitrairement, et ensuite nous nous en faisons des arguments sans réplique.

La peinture des anciens est surtout décorative, monumentale. Ils ne font pas, comme nous, de petits tableaux qu'on peut mettre à deux pouces des yeux et examiner à la loupe. Ils font de grands tableaux pour les temples, pour les monuments publics. La plupart du temps même ils peignent à fresque sur les murs eux-mêmes. Leurs procédés conviennent à ce genre de peinture.

§ IV.

Mais c'est surtout la forme de leur esprit qui y convient, ainsi que celle de leur civilisation. Dans le temps où le mot individualisme signifiait égoïsme, et où il fallait absolument que toutes les vertus fussent nées avec le catholicisme, les écrivains pieux ne manquaient pas, avec l'intelligence et la science qui ont toujours été leur partage, de crier à l'individualisme des civilisations antiques. C'est juste le contraire qui est vrai. Dans l'antiquité, l'individu est sacrifié à l'Etat, et ce caractère de leurs constitutions politiques est celui de toutes leurs théories scientifiques, philosophiques et esthétiques. L'individuel disparaît dans le général, seul réel à leurs yeux, parce qu'il est seul persistant. Cela peut nous paraître singulier, à nous qui ne connaissons plus que l'individu, et pour qui le général ne repose plus que sur la conception des rapports intellectuels par lesquels nous unissons certaines collections d'individus; mais c'est précisément en cela que consiste principalement la différence qui nous distingue de l'antiquité, et cette différence dans la conception des choses est un des caractères qui marquent le plus nettement le passage de l'humanité du point de vue objectif au point de vue subjectif.

Il en résulte que l'intelligence des anciens, possédée de la manie du général, aboutit forcément en toutes choses à la conception des types, conception qui d'ailleurs résulte forcément dans les arts de la considération exclusive de l'action, et de la mise en scènes des actes légendaires. Leurs dieux et leurs héros, n'étant que la personnification involontaire de certains faits naturels ou historiques, se présentent tout naturellement à leur imagination avec les caractères généraux des actes qu'ils personnifient. Ces motifs font qu'ils sont pendant fort longtemps soustraits à tous les changements et condamnés à l'immobilité. Toutes les conceptions des anciens restent dominées par les raisons d'immutabilité qui ne persistent pour nous, et encore dans une mesure infiniment moindre, que dans nos conceptions religieuses. L'établissement des castes, dans un si grand nombre de nations antiques, et qui se retrouve plus ou moins formellement accusé chez toutes sans exception, n'est que l'application à la vie sociale et politique de cette forme nécessaire de l'esprit des premiers temps.

Leurs personnages, dans la peinture comme dans la sculpture, ne se distinguaient donc que par la différence générale des types, de même qu'ils se distinguaient, au théâtre, par des différences de stature, par l'attribution conventionnelle de certains masques à certains rôles, par le soin qu'on prenait de mesurer à la dignité des classes la solennité du langage, et d'affecter à chacune un mode musical différent. Les dieux, les héros et les hommes constituent pour les arts trois castes distinctes qu'il n'est pas permis de confondre, et dont la hiérarchie s'accuse par des signes purement matériels. Les dieux se distinguent entre eux par la différence de leurs attributs. Apollon a son arc, Mercure le caducée, Junon le paon, Minerve sa lance et son bouclier. Les héros sont déjà plus difficiles à distinguer les uns des autres; sauf un petit nombre, tel que Hercule et Philoctète, il n'y a guère entre eux d'autre différence que celle de l'action qui s'accomplit par leurs mains. Quant aux simples mortels, ce ne sont que de purs instruments, qui, n'ayant pas d'histoire, ne peuvent avoir ni attributs ni caractère.

Cela nous explique l'existence de ces statues ou peintures qui servaient de modèles aux sculpteurs et aux peintres grecs. Polyclète avait fait le Doryphore; Parrhasios dessina les *canons* de chacun des immortels.

On pourrait encore donner une autre raison de cette recherche des types dans l'antiquité : c'est qu'ils existaient dans la nature. On a souvent remarqué que les portraits des personnages marquants de chaque époque ont entre eux des analogies beaucoup plus frappantes qu'avec ceux des époques différentes. Les hommes qui exercent les mêmes professions ont aussi quelques caractères communs. Or, plus on remonte vers le passé, plus l'uniformité de la vie, des habitudes, des costumes, des idées devait marquer les hommes d'une empreinte uniforme. Ajoutons à cela la difficulté des communications, qui isolait les races, la haine de l'étranger, le petit nombre des habitants réunis sur un même point du territoire, qui faisait souvent que toute une bourgade n'était en réalité qu'une même famille, et nous comprendrons que l'imitation seule de la réalité devait amener les arts grecs à la reproduction de ces types, où les poussaient encore tant d'autres causes.

Quoi qu'il en soit, la raison qui me paraît dominer toutes les autres, c'est que les arts anciens, ne s'attachant qu'à la représentation des récits légendaires, devaient en avoir tous les caractères. Un écrivain éminent de notre temps, Daniel Stern, dit que la mémoire est poète en ce sens qu'elle laisse tomber le détail pour ne conserver que les grandes masses. Elle fait le travail que fait l'artiste quand il *idéalise* son modèle en ne reproduisant que les lignes simples et caractéristiques. Cette observation est juste. La légende ne retient du fait que le caractère général, et le héros, en qui il se personnifie, perd tout caractère individuel. C'est le trait principal des arts antiques. C'était une nécessité de l'esprit de ce temps. Quant à lui en faire un mérite, c'est une autre question. Nous serions moins disposés à la trancher en ce sens, si notre éducation ne nous inclinait pas si violemment à ne voir le progrès que dans le passé, et à l'emprisonner dans la simplicité apparente d'une métaphysique qui n'est, la plupart du temps, que la réduction en théories et en préceptes d'une infirmité intellectuelle.

Cependant, malgré toutes ces raisons qui semblaient devoir retenir les arts anciens dans l'immobilité, ils n'ont pu complètement échapper à la loi du progrès, qui est la condition même de l'intelligence humaine. La peinture, comme la sculpture, comme la poésie, s'éloigne progressivement de la tradition, à mesure que l'intelligence, se développant par l'exercice de l'analyse et par l'observation de la réalité, devient capable de saisir plus complètement les détails. Le type, sans disparaître entièrement, se nuance et se diversifie par l'adjonction d'un certain nombre de traits individuels. Par là, l'art devient plus vivant, plus personnel. L'action cesse en même temps d'être l'unique objet du peintre. Le personnage prend un rôle plus actif et plus important. Apelles, Nicomaque, Protogène recherchent la vie et le mouvement. D'après les descriptions qui nous sont restées de quelques-unes de leurs œuvres, ils se sont efforcés, comme Scopas, Lysippe et Praxitèle, d'atteindre l'expression des passions les plus ordinaires. L'habitude de faire des portraits ouvre à la peinture, comme à la sculpture, une voie nouvelle. L'imitation de la vie physique n'est plus la seule préoccupation des artistes (1).

Cependant quels qu'aient été les progrès de la peinture dans ce sens, je suis convaincu qu'elle est restée à cet égard bien inférieure à notre peinture moderne.

---

(1) Cicéron nous le donne à peu près à entendre. (De claris oratoribus, 70.) « Tout le monde reconnaît que les statues de Canachus sont trop raides pour représenter le corps vivant; celles de Calamis sont encore dures, mais déjà plus souples que celles de Canachus; celles de Myron ne sont pas encore assez vivantes, mais cependant elles sont déjà belles. Celles de Polyclète le sont davantage, et, à mon avis, elles atteignent à la perfection. On remarque le même progrès dans la peinture. Zeuxis, Polygnote, Timanthe et d'autres, qui, comme eux, n'ont connu que quatre couleurs, sont arrivés à une cer-

Ses procédés même ne permettaient guère une grande perfection. D'ailleurs, si l'œil, qui n'a pas su découvrir les modifications qu'apporte aux couleurs le clair-obscur et aux proportions la perspective, a bien pu apercevoir ces contractions violentes qui dans la colère, dans la douleur, dans l'épouvante, transforment et défigurent les traits, il ne peut guère avoir discerné ni ces nuances légères, presque insaisissables, qui dénotent les passions plus douces et qui trahissent les caractères, ni surtout ce je ne sais quoi qui révèle la pensée, et dont l'ensemble constitue l'expression. On peut croire même que l'impossibilité où se trouvaient les anciens de voir et de représenter d'autres mouvements de l'âme que ceux qui se manifestaient par des contorsions violentes et laides a contribué à leur inspirer cette théorie que nous avons combattue et qui fait consister la beauté dans l'immobilité. L'histoire de Timanthe, jetant un voile sur la tête d'Agamemnon, me semble s'expliquer par cette considération plutôt que par le désespoir de pouvoir représenter la douleur paternelle. La douleur chez les anciens ne s'exprime

---

taine perfection pour la forme et le trait; mais dans les peintures d'Aétion, de Nicomaque, de Protogène et d'Apelles, tout est déjà parfait. » Et encore pourrait-on soutenir avec beaucoup de vraisemblance qu'il n'est question dans tout ceci que de la représentation matérielle du corps vivant. L'expression morale est si étrangère aux préoccupations des artistes et des critiques de l'antiquité, qu'il est toujours téméraire de la supposer là où ils ne la mentionnent pas formellement. Or cela est rare, et les seules impressions morales dont ils font mention sont la majesté, la volupté, la colère, la peur et la douleur.

que par des cris et des hurlements, comme nous le voyons dans leurs funérailles. Le peintre n'a pas voulu abaisser à ces emportements la majesté du roi des rois. D'un autre côté, ne voulant pas le faire assister impassible au sacrifice de sa fille, et ne trouvant pas dans son art la ressource de ces traits délicats qui indiquent la douleur sans la laisser éclater, il s'est tiré d'embarras par un expédient plus ingénieux qu'artistique.

CHAPITRE IV.

DE LA PEINTURE MODERNE.

I. Différence fondamentale de la sculpture et de la peinture. — La sculpture est un art d'imitation, la peinture un art de convention. — La ligne et la couleur. — Leur identité. — II. Les coloristes et les dessinateurs. — III. De l'expression religieuse dans la peinture moderne. — Raphaël. — Supériorité de la peinture moderne. — IV. De la subjectivité dans l'expression des sentiments. — Variété. — Individualité. — Rembrandt. — V. Du portrait. — Froideur des reproductions d'après l'antique. — De la psychologie dans les reproductions d'animaux. — VI. Du paysage. — Les anciens ne l'ont pas connu. — Paysage historique. — Du spiritualisme dans le paysage. — Les réalistes. — VII. Les arts sont une forme de langage. — Ses différences avec le langage abstrait. — Du beau métaphysique.

§ I.

Dans l'antiquité, c'est la sculpture qui domine. La peinture même y est sculpturale, et n'est guère autre chose qu'un bas-relief peint. Schlegel remarque que sur le théâtre antique les acteurs étaient toujours disposés de manière à représenter à l'œil un groupe sculptural. L'observation du critique doit être fondée, car ce goût de la proportion et d'une sorte de symétrie géométrique est le caractère commun de toutes les œuvres anciennes.

Chez les peuples modernes la peinture domine la sculpture, et l'attire en quelque sorte dans son tourbillon. La raison en est facile à concevoir. Les anciens voient surtout dans les objets les lignes qui les terminent, c'est-à-dire les contours; le modelé, les raccourcis, la perspective, le clair-obscur, toutes ces mille finesses nécessaires à la peinture pour qu'elle satisfasse l'œil, leur manquaient. Nous voyons par l'histoire de la lutte d'Alcamène et de Phidias que celui-ci connaissait les lois de la perspective sculpturale; il savait à propos grossir ou atténuer tels ou tels traits, suivant l'élévation et le point de vue d'où une statue devait se présenter au public; mais la perspective en peinture leur est restée inconnue, et cela seul suffit à donner à leurs tableaux l'aspect de bas-reliefs. Les différents plans ne se distinguent pas; chaque objet a une valeur égale dans l'ensemble, ce qui est assez dire qu'il n'y a pas d'ensemble réel, et que les conditions du groupe pictural leur échappent.

La peinture en effet n'est pas du tout, comme la sculpture, un art primitif. L'enfant qui avec la baguette de son cerceau trace sur la terre des figures difformes, fait de la sculpture à sa manière, et il n'a pas besoin, pour faire cette découverte, qu'on le mette sur la voie. Le seul plaisir de voir des formes naître sous ses mains l'y conduit, et ces premiers linéaments de l'art sont déjà familiers à l'enfant de six mois qu'on assied sur le sable. De là au bas-relief, à la statue, il suffit d'une progression logique. Mais de là à la science des ombres et de la lumière, au modelé par les dégradations de teintes, il y a une distance énorme, et il faut pour y arriver une série d'observations délicates qui ne sont possibles qu'à une intelligence déjà fort avancée. Aussi les anciens ne semblent-ils avoir guère connu que les teintes plates. La peinture enfin est un art conventionnel, une véritable création de l'homme. Pour trouver la sculpture, l'instinct d'imitation suffit.

L'art de la peinture comprend deux éléments essentiels dont la valeur relative a été souvent discutée, la couleur et la ligne. Suivant l'importance que l'artiste attache à l'une ou à l'autre, il se range parmi les coloristes ou parmi les dessinateurs. Mais cette distinction, si claire en apparence, demande cependant quelques explications. La ligne n'est pas seulement le contour suivant lequel un objet se dessine sur l'horizon. Ce contour n'est que le trait, et ne pourrait jamais suffire à constituer la peinture. Le modelé qui n'est que la ligne en saillie, par laquelle certaines parties des objets se projettent devant l'œil, rentre nécessairement dans la ligne, et ne peut s'accuser que par une intensité plus ou moins grande de la lumière, c'est-à-dire de la couleur. La limite elle-même du contour, à laquelle on applique plus spécialement le nom de ligne, ne peut également s'accuser que par une différence de couleur, qui permette de distinguer l'objet du fond sur lequel il se détache. Donc, à tout prendre, il n'y a en peinture que de la couleur, et à ce point de vue tous les peintres sont coloristes. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher la différence des deux écoles.

§ II.

Mais la couleur n'est pas seulement la condition du relief et de la saillie des objets sur le fond. Elle a des qualités propres auxquelles l'œil est plus ou moins sensible. On peut éprouver un réel plaisir à voir une belle couleur, éclatante et intense, comme on aime à entendre une belle voix, indépendamment des idées ou des sentiments qu'exprime la personne qui en est douée. On ne peut parler sans avoir un son de voix quelconque, de même qu'on ne peut être peintre sans se servir de couleurs. Mais la couleur, dans le sens où l'on prend ce mot quand on l'oppose à la ligne, est à la peinture ce qu'est le timbre de la voix dans l'art du chant. La couleur flatte l'œil, comme le timbre séduit l'oreille. C'est un charme particulier qui n'a rien d'intellectuel si l'on veut, mais qui n'est pas moins réel. Ce charme est celui auquel sont le plus sensibles les enfants et les hommes que la culture intellectuelle n'a pas habitués à préférer à tout les plaisirs de l'intelligence. Un enfant sera séduit par une image vivement coloriée, avant d'éprouver le moindre besoin de se rendre compte de la perfection du dessin. Les peintures chinoises n'ont guère d'autre mérite que la vivacité des couleurs. Leurs porcelaines, que se disputent les amateurs, brillent surtout par cette qualité, et je comprendrais assez ce goût, si ces malheureux Chinois, pour faire ressortir la splendeur de leur coloris, ne semblaient s'ingénier à associer les couleurs les plus disparates, les plus hostiles, comme pour déchirer les yeux. Je ne puis voir ces chinoiseries sans me figurer un chanteur qui, avec une belle voix, s'escrimerait à me blesser les oreilles en passant sans transition des notes les plus graves aux plus aiguës.

Dieu merci, les plus enragés coloristes de l'Occident n'en sont plus là. Ils aiment les brillantes couleurs, qui emplissent pour ainsi dire l'œil de leur splendeur intense, mais ils n'aspirent pas à nous aveugler. Ils savent que, pour prendre la couleur à un diapason plus élevé, cela ne les dispense nullement du soin de l'harmonie. Leur coloris splendide n'a rien d'aigu ; il semble presque que rien ne soit plus simple que de peindre ainsi, et qu'on ne puisse pas voir les choses autrement qu'ils ne les ont vues. N'était le voisinage des peintures des autres maîtres, on pourrait à la rigueur ne pas s'apercevoir que la lumière ou la couleur des tableaux du Titien, de Rubens, de Paul Véronèse, de Rembrandt, et en général des écoles vénitienne et flamande ait rien d'extraordinaire. C'est l'infériorité relative des autres peintres à ce point de vue qui seul nous avertit de notre erreur.

On peut donc dire, en thèse générale, qu'il n'y a pas de peinture sans la couleur, et que le dessin, même au crayon noir et au fusain, a sa couleur, puisque, en dernière analyse, la couleur ne consiste que dans les dégradations de la lumière. Mais il faut reconnaître qu'il y a une école spéciale de coloristes, qui elle-même pourrait se diviser en plusieurs catégories, selon que l'œil des artistes a été plus frappé des nuances et des reflets capricieux des rayons lumineux, ou qu'il a été plus vivement saisi par l'intensité des couleurs. Depuis le clair-obscur du Vinci et de l'école hollandaise jusqu'à la pleine lumière des tableaux de Paul Véronèse, il y a bien des degrés. Mais ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans toutes ces distinctions, inutiles à mon sujet. J'ai voulu seulement faire comprendre ce que j'entends par la couleur et par la ligne qu'on oppose si souvent l'une à l'autre, sans se rendre parfois un compte suffisant du sens réel de ces deux mots.

Je n'admets donc pas, entre les partisans de la couleur et ceux de la ligne, des différences aussi tranchées qu'on semble le faire d'ordinaire. Ce qui me paraît vrai, c'est que les coloristes en général s'attachent plus à l'effet matériel, parce que, séduits par le charme de la couleur, ils s'inquiètent moins des détails de la forme et parfois ils semblent se préoccuper plus du jeu et des mouvements de la lumière que de ceux de l'âme. On ne peut nier en effet que leurs peintures aient quelque chose de plus physique et de plus sensuel que celles de leurs rivaux. Il est peut-être vrai que leur plus grande sensibilité à l'impression physique de la lumière dénote chez eux une tendance générale à être moins vivement touchés des impressions purement intellectuelles. Mais il serait, je crois, téméraire de bâtir sur cette observation une théorie aussi absolue qu'on le fait d'ordinaire. Il ne faut pas oublier que Léonard de Vinci, qui n'est certes pas un sensualiste en peinture, était cependant considéré comme un coloriste par ses contemporains, lorsque l'effet de ses malheureuses combinaisons chimiques n'avait pas encore altéré l'éclat de ses tableaux. D'ailleurs, les portraits du Titien constitueraient à eux seuls une assez grosse objection. De MM. Ingres et Delacroix, les deux représentants les plus complets parmi nous des deux écoles contraires, quel est celui qui se préoccupe le plus vivement de l'effet moral? Il n'y a pas à hésiter; c'est le coloriste. M. Ingres, malgré la supériorité incontestée de son dessin, agit bien moins sur l'âme que son rival. Je crois bien que M. Delacroix ne fera jamais rien d'aussi pur, d'aussi gracieux de forme que *la Source,* mais, à coup sûr, M. Ingres n'aurait jamais fait *l'Hamlet.* Il me semble donc que la recherche du trait et celle de la couleur constituent deux mérites différents et le plus souvent séparés, mais qui ne sont pas essentiellement inconciliables.

Ce n'est donc pas, à mon avis, dans la prédominance de la ligne ou de la couleur qu'il faut chercher l'explication de la supériorité de la peinture moderne sur celle de l'antiquité; ce n'est pas davantage dans la perfection plus grande de nos moyens et de nos procédés d'exécution, car s'ils supposent un développement plus considérable des sciences chimiques et une plus grande habileté de main, cela ne prouverait pas absolument une réelle supériorité intellectuelle dans l'art de la peinture.

C'est donc dans l'art lui-même, dans l'idée qui l'inspire, dans le but qu'il se propose, qu'il faut chercher la preuve de notre progrès.

§ III.

L'anecdote de Protogène et d'Apelles, celle de Parrhasios et de Zeuxis, que nous avons citées précédemment, me paraissent très significatives. Ce que les anciens appréciaient avant tout, c'était l'exacte imitation de la forme et l'habileté de la main. Quand ils s'écartent de l'imitation directe, ce qu'ils représentent, ce ne sont pas des individus, mais des types plus ou moins déterminés d'avance par l'esprit des légendes dont ils reproduisent les personnages. Ils réduisent l'âme à un petit nombre de traits principaux. Les héros de leurs tragédies ne sont pas conçus autrement, parce qu'ils ne sont en quelque sorte que la personnification des événements qui les dominent. Euripide même, malgré ses tendances plus spiritualistes, restreint ses personnages à l'expression d'une passion unique, comme, à son exemple, fera plus tard Racine. Si ce caractère nous frappe moins dans le poète grec que dans le poète français, c'est que les peintures moins complètes, moins profondes, moins précises du premier, nous permettent plus facilement l'illusion, tandis que dans le second, la passion est tellement étudiée, approfondie, prédominante, qu'elle absorbe le personnage tout entier avec une évidence qui ne laisse pas de place à l'erreur. Et encore serait-il aisé de prouver que les nuances individuelles de la passion sont bien plus réelles dans le théâtre de Racine que dans celui d'Euripide. L'amour d'Hermione n'est pas celui de Roxane, et celui de Phèdre se distingue des deux autres par des nuances qui dérivent de son caractère propre. Dans le théâtre grec chaque passion a son type nettement défini, et les différences qu'on peut remarquer d'un personnage à l'autre tiennent bien plus à la diversité des circonstances qu'à l'individualité des caractères. Les critiques classiques n'ont pas manqué de faire de la recherche du type le but de l'art, et je me souviens encore des puissants raisonnements par lesquels le plus naïf des pédants expliquait, dans la *Revue des Deux-Mondes*, à quelle série d'éliminations successives était due la beauté du torse d'Apollonius et la vigueur du Milon de Crotone. Il est vrai que les anciens ont éliminé bien des éléments essentiels dans leurs arts, mais c'était faute de les voir. L'élimination systématique ne devient jamais un procédé artistique que quand l'art tombe dans la convention; quand l'artiste, au lieu de rendre sa pensée et son impression, s'asservit à l'imitation d'un maître. Du moment qu'il est convenu qu'un sculpteur, un peintre a atteint l'idéal, la critique impose à ses successeurs l'imitation de sa manière, et la méthode qu'il a suivie le plus naïvement du monde se transforme en un procédé, et du même coup devient inféconde.

Cette habitude de reproduire des types et non des individus, qui ne résulte nullement, si ce n'est dans les derniers temps, d'un parti pris ni de profondes réflexions, mais simplement de ce que les anciens, comme les enfants, n'observent et n'aperçoivent d'abord que les traits les plus généraux, devait dominer dans la peinture grecque, comme nous la voyons dominer partout ailleurs, dans la sculpture antique et dans les vieilles peintures de l'Egypte et de l'Italie.

La peinture moderne, comme tous les autres arts, est individuelle. Un seul genre est tombé dans la convention, dans le type, et cela seul suffit à en prouver la décadence; c'est le genre religieux. Mais si nous considérons cette peinture religieuse au temps de sa gloire, quand elle était inspirée par des croyances réelles, quelle puissance! quelle vie! et que nous sommes loin de la conception antique! Les Vierges de Raphaël n'ont pas peut-être, comme les Vénus anciennes, la perfection de la forme physique, ou du moins ce que les modèles grecs nous ont habitués à considérer comme tel, mais elles ont la beauté du sentiment et de l'intelligence. Tandis que l'indifférence absolue de la statue grecque à toute espèce de pensée permet à notre illusion de lui prêter toutes celles que nous voulons, l'embarras du spectateur devant une vierge de Raphaël est uniquement de démêler toutes celles que le peintre a mises dans l'expression de son visage. Dans ce long regard qu'elle tient fixé sur son enfant, dans cette bouche émue, je vois éclater la tendresse maternelle dans toute sa plénitude, mêlée à je ne sais quelle rêverie secrète sur le miracle de cette naissance divine et à l'adoration profonde de la créature pour son Dieu. C'est une mère et en même temps c'est une vierge, étonnée et ravie de sa maternité! Elle rêve au passé mystérieux dont elle a le secret, et elle songe à l'avenir non moins mystérieux qu'elle semble entrevoir. Toute sa vie est concentrée en cet enfant qu'elle tient dans ses bras, et qui est à la fois son fils, son sauveur et son Dieu. Jamais le mystère chrétien n'a été compris et rendu avec cette profondeur et cette puissance, et l'on peut sans témérité affirmer que jamais il ne trouvera une interprétation plus complète. Raphaël me paraît avoir épuisé la conception catholique, de même que Phidias a donné la plus complète expression de la pensée religieuse de son temps, et entre les œuvres de chacun des deux artistes je trouve la même différence qu'entre les deux conceptions dont ils se sont tous deux faits les interprètes. Le Jupiter de Phidias, majestueux, immobile, n'est que la personnification de la puissance en un dieu géant, c'est la force au repos, dégagée de toute apparence d'effort. Dans les tableaux de Raphaël toute idée de force est absente. Le dieu est un enfant; sa puissance est un mystère tout intellectuel; elle est moins en lui-même que dans l'adoration de ceux qui l'entourent; elle ne se marque et ne s'exerce que par la soumission volontaire des cœurs. Tandis que le dieu païen tient dans ses mains un sceptre ou une victoire, signes de force et de domination, l'enfant Jésus ne porte rien qui puisse faire reconnaître en lui un Dieu, si ce n'est parfois la croix, du haut de laquelle il doit un jour bénir et sauver le monde. Il semble que le peintre ait évité de parti pris tout ce qui aurait pu marquer d'un signe divin cet enfant qui vient de naître, comme s'il eût craint que tout attribut de cette nature ne rappelât la force ou la contrainte. Mais il a multiplié autour de lui tout ce qui rappelle l'idée vraiment évangélique, trop oubliée depuis par ceux qui s'en sont fait les ministres, l'idée que la philosophie grecque des derniers temps avait commencé à répandre dans le monde et dont l'épanouissement a donné naissance au christianisme, l'amour, la bonté, le dévouement. C'est là vraiment le trait caractéristique que la religion nouvelle substituait à l'antique idée de la puissance divine. C'est ce que semble avoir compris Raphaël, et c'est ce qu'il a exprimé, dans le temps même où l'Eglise, qui se prétend la dépositaire de cette révolution, en dénaturait le plus violemment l'esprit, et s'appliquait avec le plus de fanatisme à faire prédominer dans la conception religieuse l'idée de la puissance sur celle de la bonté (1).

---

(1) La prédominance croissante des attributs intellectuels et moraux est le caractère le plus tranché du progrès des idées religieuses dans l'antiquité. Le christianisme n'est que la résultante logique de ce mouvement de la pensée. C'est cette prédominance de l'idée de bonté sur celle de la force qui a assuré son triomphe parmi les populations longtemps écrasées par la force. L'église moderne, en insistant sur l'éternité des peines, en représentant son Dieu comme un tyran jaloux, ennemi de toute liberté, vengeur inexorable des moindres fautes, a ramené la conception religieuse à la barbarie, a démoralisé les hommes en ne leur présentant d'autre règle que la crainte, et a détaché d'elle tous les esprits trop élevés pour s'abaisser à un pareil idéal. Si le chris-

Il est à remarquer que la peinture moderne, aussi bien que la sculpture, a recommencé par l'expression du sentiment religieux. Les madones de Raphaël marquent le dernier terme d'une progression ascendante, qui commence à Cimabüe (1240-1300) et qui se continue par Giotto, Simone Memmi, Buffamalco, Tadeo Gaddi, les deux Orcagna, Masaccio, Philippino Lippi, Beato Angelico, Domenico Ghirlandajo, Verrochio, Léonard de Vinci, Le Pérugin, Fra-Bartholomeo, pendant plus de deux cents ans. Dès les premiers temps de cette longue période, la distinction entre l'esprit moderne et l'esprit ancien se marque très vivement. Pendant que les premiers peintres grecs, tout occupés de la reproduction matérielle des corps, arrivent rapidement à la perfection du dessin sans pouvoir jamais atteindre à l'expression morale, c'est par

---

tianisme est en pleine décadence, la faute en est à ses défenseurs. Ils le perdent par leur entêtement à fausser le véritable caractère de l'Evangile et à maintenir l'idéal divin au-dessous de l'idéal moral de l'humanité. Sauf l'attribut de puissance, tous les caractères moraux du Dieu des catholiques sont inférieurs à ceux qu'ils conçoivent comme la règle de leur propre conduite. C'est précisément la même cause qui a ruiné le polythéisme. Toute conception qui se prétend immuable doit un jour ou l'autre être dépassée par le progrès de l'humanité. Quand l'homme vaut mieux que son dieu, il le quitte. Toute croyance officielle, par conséquent immobilisée, doit en venir là. Les superstitions modernes n'ont plus guère d'empire que sur les femmes et sur les classes sans culture. C'est par la même raison que ces classes firent si longtemps obstacle aux progrès du christianisme. Pour mieux dire, elles ne s'y sont jamais converties, mais elles l'ont converti lui-même en une sorte de paganisme matérialiste, le seul qu'elles puissent comprendre.

celle-ci que commence la peinture de la Renaissance. Malgré leurs innombrables incorrections de dessin, Simone Memmi, Buffamalco, Tadeo Gaddi savent déjà faire des figures expressives. La recherche de la forme est pour eux chose secondaire; les peintres modernes n'arrivent qu'assez tard à la correction et à la représentation exacte des formes. Leurs peintures pendant longtemps ne sont guère que des bas-reliefs plus ou moins bien enluminés.

Il me semble que cette seule observation suffit pour faire entrevoir le progrès qui s'est accompli dans l'intelligence humaine de l'une à l'autre époque, et j'avoue que j'ai peine à comprendre que nos critiques, avec leurs prétentions au spiritualisme, hésitent à proclamer la supériorité des arts modernes, puisqu'ils reconnaissent tous que la recherche de l'expression morale a remplacé celle de la représentation physique. Il y a pour moi dans cette contradiction un mystère que je ne puis démêler. Si encore on pouvait objecter que la peinture moderne est restée condamnée à une infériorité évidente dans la représentation de la beauté physique, je comprendrais, à la grande rigueur, qu'on pût balancer chacune des deux supériorités par l'autre. Mais j'avoue qu'il ne m'est pas du tout prouvé que, même au point de vue strict de la beauté corporelle, les nymphes du Corrège et les Vénus du Titien soient réellement inférieures aux déesses de la peinture antique; or, il me paraît parfaitement démontré que Protogène et Apelles n'ont rien produit qui, pour l'expression morale, puisse être, même de loin, comparé aux figures de Masaccio, de Beato Angelico, et surtout de Léonard et de Raphaël. Il me semble donc que, ayant d'un côté au moins la probabilité de l'égalité, et de l'autre la certitude de la supériorité, il ne reste guère de raison pour hésiter à attribuer la supériorité à la peinture moderne.

§ IV.

A un autre point de vue, on trouve dans les peintures modernes un caractère qui me paraît remarquable. Les anciens, dans leurs peintures religieuses, s'attachent presque exclusivement à représenter leurs divinités, et cela se conçoit, ces divinités n'étant guère que des êtres semblables à eux-mêmes. D'ailleurs, le caractère objectif de leurs conceptions les inclinait naturellement à cette représentation directe. Au contraire, dès la Renaissance, les peintres, sans éviter de parti pris la représentation des objets de leur culte, s'attachent cependant déjà avec une sorte de préférence à exprimer la grandeur, la puissance ou la bonté de Dieu par l'expression des sentiments que ces idées font naître dans l'âme de ses adorateurs. La représentation des perfections divines devient en quelque sorte indirecte et subjective. Ce sont des saints qui adorent, des coupables qui tremblent, des fidèles qui prient. L'impression religieuse n'est plus seulement reproduite par l'image du type divin et objectif qu'elle a créé à son image; elle rentre dans l'âme de l'homme d'où elle est sortie; d'extérieure, elle redevient intérieure, d'objective, subjective. C'est l'âme émue qui se peint elle-même dans sa contemplation religieuse.

Du moment que l'expression morale entre pour une part dans la peinture, le sentiment religieux sort du cercle étroit où l'avait enfermé la représentation objective de l'antiquité. Outre que l'idée religieuse des modernes est bien autrement large et féconde que celle des anciens, puisqu'elle ajoute à l'attribut de puissance celui de bonté, le type divin cesse d'être immobile. Chacun représente le Dieu créateur ou le Dieu sauveur avec l'expression de tous les sentiments qui se rapportent à ces deux conceptions, suivant la mesure de sa ferveur ou de son exaltation; mais c'est surtout par l'expression des émotions qui se traduisent sur le visage des spectateurs des grandes scènes religieuses, que le peintre peut varier ses tableaux et marquer plus vivement sa personnalité, tout en ouvrant à sa pensée un champ plus vaste et plus fécond. Toutes ces physionomies diverses, qu'il peut grouper dans un même cadre et qu'il réunit dans l'harmonie d'un même sentiment général, lui permettent de donner à sa propre émotion une expression plus complète, non plus seulement par les rapports extérieurs d'une action commune, mais par les relations plus intimes d'une même impression, qui se répète, en s'empreignant des différences individuelles, sur le visage et dans l'attitude de chacun de ses personnages. Ils ne sont plus uniquement reliés par le geste et le mouvement, mais par l'âme, devenue visible, grâce à la puissance d'un art supérieur.

A ceux qui voudraient se rendre bien compte de cet avantage, je recommande d'étudier et d'analyser une magnifique eau-forte de Rembrandt. La Vierge est sur son lit, près de mourir. Elle est entourée d'une foule d'hommes et de femmes, les uns à genoux, les autres debout, les uns jeunes, les autres vieux. Ce n'est pas une scène religieuse, si l'on veut prendre le mot à la rigueur, mais c'est une scène de deuil. Le sentiment général qui anime tous ces visages, c'est la douleur. Mais ce qu'il y a d'admirable, c'est la puissance et la variété infinie que prend sur chacune de ces figures l'expression d'un même sentiment. Supprimez l'expression morale; supposez le tableau fait par un artiste de l'antiquité et composé de statues d'un dessin irréprochable; croyez-vous qu'il produira sur vous le même effet? L'action sera la même, les personnages seront groupés de la même façon; au lieu des quelques coups de pointe qui suffisent à Rembrandt pour donner la vie à ses figures, vous aurez, si vous voulez, des Vénus et des Adonis, mais vous resterez froids, et l'on vous expliquera doctement que cette froideur est l'impression que produit naturellement la vue de la beauté pure. On vous fera admirer logiquement la perfection du dessin, l'harmonie des formes et de la composition. Qu'est-ce que tout cela auprès du saisissement qui s'empare de l'âme à la vue de toute cette foule consternée et vivante, parmi laquelle on ne trouverait pourtant pas de quoi composer le moindre Apollon ni la moindre

Vénus? Cette gravure ne donnera jamais l'idée de la beauté pure, mais elle imprime profondément celle d'une douleur profonde et d'un immense regret.

Les adorateurs de l'antiquité ont beau se récrier, leurs vieilles théories ont fait leur temps. Il suffit d'une idée nouvelle pour faire éclater tous les systèmes. C'est une idée nouvelle qui a brisé le polythéisme, une idée nouvelle a fait sauter le trône de la vieille monarchie du droit divin. Cette idée, c'est celle de la liberté intellectuelle, c'est la haine de tous ces liens extérieurs, sacrés ou politiques, qui venaient s'imposer à la conscience ou à l'activité de l'intelligence, c'est la lassitude de tous ces fétichismes surannés qui, au nom du passé, prétendaient s'imposer à l'adoration ou à l'obéissance des hommes. Il faudra bien que les théories philosophiques et esthétiques des civilisations évanouies renoncent à leur tour à barrer le chemin du progrès et à l'épouvanter de leurs prétendus axiômes contradictoires ou vides. Ces systèmes sont déjà trop étroits pour contenir les arts mêmes de l'antiquité. L'agitation passionnée du drame d'Euripide les déconcertait depuis longtemps; les statues de Scopas et de Praxitèle, les peintures d'Apelles et de Protogène étaient déjà trop expressives, c'est-à-dire trop humaines pour eux. Comment pourraient-ils conserver la prétention de s'imposer aux âges modernes, où l'expression de l'âme et de la pensée est devenue la condition et l'idéal de l'art? Comment leur immobilité pourrait-elle s'accommoder aux exigences du progrès psychologique qui se manifeste de toutes parts? Ce sont eux qui nous ont si longtemps rendus incapables de rien comprendre à la poésie violente et profonde de Shakspeare, qui naguère encore contestaient à Victor Hugo son génie, à Delacroix sa puissance et son élan; ce sont eux qui nous ont infestés de ce goût timide et formaliste, qu'épouvante toute hardiesse, toute originalité, et qui, à force de compter les mots et les syllabes, devient de jour en jour plus incapable de rien produire de vivant.

§ V.

Le genre du portrait a singulièrement contribué à développer chez les peintres modernes cette tendance psychologique. Personne en effet n'admet plus qu'un portrait consiste uniquement dans la reproduction fidèle des traits du modèle. C'est l'office de la photographie, et c'est précisément parce que son œuvre est purement matérielle que la photographie n'est pas un art. Le photographe peut bien faire preuve d'intelligence en disposant la figure qu'il veut reproduire dans le jour le plus favorable à l'expression morale; il se peut même qu'il obtienne une épreuve plus ou moins vivante selon que le modèle est porteur d'un visage plus ou moins accentué et expressif; mais la photographie ne pourra toujours que reproduire servilement l'objet placé devant l'instrument. Le peintre intelligent ne se réduira jamais au rôle d'une machine. Il le voudrait qu'il ne le pourrait pas. En effet, il n'y a guère de figure assez absolument stupide pour qu'elle ne dise rien à un œil exercé. En voyant un homme, il nous est impossible de ne pas nous faire une idée quelconque de son caractère, de ses sentiments, de son intelligence. C'est cette idée qui domine maintenant le peintre, le plus déterminé même à ne copier que les traits physiques. Les tendances psychologiques sont trop développées en nous par le progrès des siècles pour que nous puissions échapper à la nécessité d'une interprétation quelconque de la forme matérielle. Nous spiritualisons en quelque sorte tout ce que nous voyons, et nous le spiritualisons toujours à la mesure de notre esprit. Nous pouvons nous tromper dans cette interprétation et prêter au modèle des qualités qui lui sont étrangères, mais le fait de l'interprétation n'en est pas moins réel et nécessaire. Les anciens ne spiritualisaient pas, parce que ce besoin est la conséquence d'un développement intellectuel qui leur faisait défaut, ou, si l'on aime mieux, ils spiritualisaient dans la mesure de leur propre spiritualité, laquelle était fort inférieure à la nôtre.

Voilà pourquoi tout portrait fait par un peintre moderne est plus ou moins le portrait de l'âme du modèle tout autant que de son visage, et en même temps est le portrait toujours fidèle de l'intelligence même de l'artiste. C'est par le portrait qu'on peut mesurer dans l'artiste l'intensité de ce besoin de spiritualiser dont nous parlons, juger de la direction et des tendances de son esprit et en même temps apprécier sa puissance à exprimer ses propres conceptions. L'un sera porté par sa nature même à saisir dans son modèle les traits sensuels et grossiers, et donnera à tous ses portraits des airs de satyre ou de courtisanes; un autre y découvrira surtout l'expression des sentiments, et parmi les sentiments, ceux qu'il préfère et qui lui sont le plus habituels; un troisième se préoccupera avant tout des traits qui expriment l'intelligence et prêtera à ses modèles des pensées qui ne sont qu'en lui-même; il y en aura un bien petit nombre, s'il y en a, qui aient une largeur d'esprit suffisante pour comprendre, comme Léonard de Vinci, et pour rendre à la fois et la vie du corps, et celle du cœur, et celle de l'intelligence, pour peindre une âme tout entière, ainsi qu'il l'a fait pour la Joconde, avec toute sa complexité et ces mille nuances délicates qui s'ajoutent sans se détruire, et dont l'équilibre vivant n'a rien de la morne impassibilité de la figure antique. L'une ne représente que le néant de la pensée, l'autre en est la manifestation complète, et si, à première vue, le calme semble presque le même de part et d'autre, une contemplation plus attentive ne tarde pas à nous révéler que ce calme n'est dans l'une que celui de la vie physique, dans l'autre, celui de la vie morale.

Voilà pourquoi ceux qui ont tenté avec le plus de talent de ressusciter l'art antique n'ont pu produire que de maussades académies, dont les irréprochables proportions n'ont rien qui nous intéresse. Un art ne peut pas se détacher du milieu où il s'est produit. L'admiration pour l'antiquité, dans laquelle nous sommes nourris, nous prédispose à trouver dans ses œuvres mille qualités qui ne doivent leur existence qu'à cette admiration même.

Le temps est pour beaucoup dans la beauté de la statuaire grecque. Ses œuvres, reproduites aussi fidèlement qu'on voudra, par un artiste moderne, nous laissent froids, parce qu'il manque à la copie l'antiquité du modèle (1). C'est ce que nous pouvons voir encore tous les jours dans les plus exactes imitations des temples anciens et des cathédrales gothiques. L'architecture, le moins intellectuel des arts, touche cependant par un côté à l'intelligence, et cela suffit pour rendre toute restauration ridicule.

Si, au contraire, nous considérons tout ce qui dans les arts de l'antiquité ne touche pas à l'âme, nous ne pourrons qu'admirer la souplesse de leurs lignes, l'ingénieuse combinaison des formes, la variété inépuisable et la grâce de leur imagination. Il y a en effet dans l'antiquité tout un art secondaire d'ornementation qui se déploie sur les armes, sur les vases, sur les instruments de toutes sortes qui nous sont parvenus. Tout cela, le dessin, la photographie peut le reproduire sans lui rien faire perdre de sa valeur, parce que le progrès intellectuel qui s'est produit en nous ne nous rend pas aussi exigeants en ces matières que dans les autres. Elles sont en dehors de la psychologie, et nous ne nous étonnons pas de ne pas y trouver ce que nous ne songeons pas à y chercher. Il en est tout autrement de la statuaire, à qui nous voulons absolument faire subir des transformations psychologiques qui nous deviennent impossibles dans ses reproductions modernes.

---

(1) On peut ajouter aussi qu'une copie manque en général de la spontanéité, de l'inspiration, de la sincérité du modèle. Mais ce n'est pas toujours vrai. Il se peut faire que le copiste soit supérieur à l'artiste dont il copie le travail, et qu'il croie voir dans son modèle une foule de qualités qu'il imagine. C'est ce qui arrive surtout pour les monuments de l'antiquité. Cependant ceux qui les copient, fussent-ils inspirés de l'émotion la plus sincère, fussent-ils des David, ne peuvent empêcher que leurs reproductions ne soient froides, vides, sans pensée, sans intelligence. Il y a des choses réfractaires à la vie morale, et la conception géométrique qui domine les arts antiques est de ce nombre. L'une exclut l'autre.

La psychologie se retrouve jusque dans les représentations modernes d'animaux. Si l'artiste s'applique à reproduire exactement leurs formes, il ne met pas moins de soin à donner à chaque espèce le caractère qui lui est propre, et à chaque individu les traits particuliers qui le distinguent moralement des autres. N'avons-nous pas vu dernièrement à une de nos expositions sept chiens dans le même cadre représentant, par leurs attitudes, par leurs physionomies, les sept péchés capitaux? Voilà une idée qui ne serait pas venue à un peintre de l'antiquité.

§ VI.

Mais s'il est un genre essentiellement moderne, c'est celui du paysage. Les anciens, qui parlent tant de la nature, n'en ont guère le sentiment, malgré le préjugé contraire. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, ils n'en connaissent et n'en apprécient guère que les impressions physiques; un très petit nombre seulement semble avoir vu dans la campagne autre chose que ses moissons et la fraîcheur de ses ombrages. Les anciens aimaient pourtant la lumière et le soleil, mais surtout au moment de mourir. Quant à ce charme indéfini des grands horizons où l'œil se perd, quant à cette mélancolie mystérieuse des grands bois, à cette fascination de la mer, à cette attraction singulière qu'exerce sur nos âmes la vue des hautes montagnes, des vallées profondes, les mugissements des cascades et des torrents, le bruit du vent dans les arbres, toute cette variété d'aspects, de formes, de couleurs, enfin cette jouissance intime et cette plénitude de vie qui nous enivre au milieu de la pure lumière des champs ou dans le demi-jour des forêts désertes, tout cela est resté inconnu aux anciens; nul du moins, même parmi les plus favorisés, n'en a eu une conscience assez nette pour nous en transmettre l'expression. Toutes leurs peintures de la nature, comme le reste, sont vagues et indécises, et si nous y rencontrons quelques traits qui nous rappellent nos propres impressions, ils sont en bien petit nombre, et bien éloignés pour la plupart d'exprimer tout ce que nous nous plaisons à y trouver.

En tout cas, ils n'ont pas inspiré les peintres de l'antiquité, et parmi toutes les descriptions de tableaux que nous ont transmis les écrivains grecs ou latins, je n'en connais pas une qui permette de supposer qu'ils aient connu le paysage. A première vue, cette lacune peut paraître singulière à ceux qui croient que le paysage consiste dans l'exacte imitation des objets qui frappent le regard. Mais pour le paysage, comme pour le reste, cette imitation n'est en quelque sorte que la condition technique. Sans doute, il n'y a pas de paysage sans la représentation de la campagne, des eaux, des arbres, des rochers, mais tout cela ne constitue pas plus le paysage que l'exacte représentation des canons, des uniformes et des accidents de terrain ne constitue un tableau de bataille, pas plus enfin que le corps ne constitue l'homme. Dans le paysage, comme dans l'homme, il faut la vie, il faut l'âme. C'est à cette condition seulement qu'il devient une œuvre d'art.

Mais comment animer des pierres, des arbres, des champs? Les paysagistes des derniers siècles croyaient encore que le paysage ne pouvait être qu'une sorte de cadre, d'ornement à des scènes humaines. Les plus grands se seraient fait scrupule de risquer un tableau où le spectateur n'aurait pas trouvé quelqu'un de ses semblables. Il semblait que la vue de l'homme pût seule intéresser l'homme, et que sa présence fût nécessaire pour animer la nature. C'est ce qui a donné naissance au paysage historique. Pour moi, je l'avoue, ce genre me paraît faux. Pour que le paysage pût n'être que l'accessoire, il faudrait que les figures présentassent par elles-mêmes un intérêt psychologique dominant, qu'elles fussent étudiées avec le même soin que dans les tableaux d'histoire ou dans les portraits, ce qui est à peu près impossible pour un grand nombre de raisons. Ce genre était donc nécessairement un genre transitoire, une sorte de compromis entre le sentiment naissant de la nature et le préjugé encore régnant qui plaçait l'action au premier rang et bornait l'intérêt à une sorte de curiosité historique. Ce qui nous intéresse maintenant dans l'homme, c'est l'homme, non son action ni son nom. Une figure intelligente et fière n'a pas besoin de s'appeler Alexandre pour m'attirer.

Si, au contraire, dans le paysage historique, c'est le paysage qui domine, comme il arrive presque toujours, le dirai-je? les bons hommes que le peintre a cru devoir y placer me gênent et m'offusquent, d'abord parce que le plus souvent ils n'ont pas par eux-mêmes de caractère propre qui puisse m'intéresser, et ensuite et surtout, parce que ce qui fait le charme réel de la nature, ce qui l'anime, c'est la solitude. Ce voisin que le peintre m'impose me distrait et m'inquiète. Le plus souvent la place qu'il a choisie est précisément celle où je voudrais être. Quand on va dans les bois, ce n'est pas pour y trouver des hommes. S'il y faut quelque être vivant, que ce soit ceux qui y sont chez eux ; et encore faut-il choisir. Je veux, en regardant un paysage, pouvoir me figurer que je suis là, étendu sur l'herbe, à l'ombre de ces grands chênes, auprès de ce ruisseau. Un cerf, un lièvre, prêts à fuir au moindre bruit, ne m'inquièteront pas; mais s'il prend fantaisie au peintre d'y faire paraître un loup, toute illusion s'envole; j'aime autant y voir un homme.

Le grand mystère de l'art du paysage, c'est de lui donner la vie, sans aucun des éléments qui semblent la constituer. On comprend sans peine comment on peut animer un tableau de bataille; la disposition des groupes, le geste, l'attitude des personnages, l'expression de leurs visages, tels sont les moyens connus dont l'artiste peut disposer. Mais comment donner une physionomie aux arbres, une expression aux rochers, une âme aux ruisseaux, un sens aux jeux de la lumière, la vie à l'ensemble? Quelle place y a-t-il dans tout cela pour l'expression d'un sentiment? Et cependant tout cela se trouve dans les œuvres de nos grands paysagistes. Le paysage, le plus matériel en apparence des genres de peinture, est en réalité un des plus psychologiques, un de ceux qui portent la plus vive empreinte de la sensibilité et de l'esprit de l'artiste. Il a même, au point de vue psychologique, un caractère particulier, c'est la sincérité absolue, la naïveté d'expression. L'artiste, frappé d'un point de vue, le reproduit sur place, en quelques séances, sans permettre à son émotion de se refroidir et sans lui laisser le temps de s'abstraire, pour ainsi dire. Il en résulte que, si le tableau d'histoire, le portrait expriment les traits les plus généraux et les plus permanents de l'intelligence de l'artiste, le paysage y ajoute une individualité encore plus tranchée, puisque, outre les qualités essentielles du peintre, il porte l'empreinte de ses dispositions accidentelles.

Les réalistes les plus déterminés n'y échappent pas plus que les autres. Ils ont beau vouloir faire des photographies, ils font tous plus ou moins leur portrait. Il est vrai que, par une modestie que je ne comprends guère, ils semblent trouver plaisir à ne pas se montrer par leur plus beau côté. Leurs paysages, bien étudiés par le dehors, se composent d'arbres irréprochables, de pierres bien réelles; leurs lièvres ne ressemblent presque jamais à des chats, et quand ils y ajoutent quelque chasseur, on peut être sûr qu'il sera au moins aussi laid que nature. Avec tout cela, et peut-être à cause de tout cela, l'aspect général est vulgaire. Pourquoi? parce qu'ils l'ont vu ainsi. Ecoutez-les raisonner; ils vous démontreront qu'il n'y a pas autre chose dans la nature, qu'il n'y a de vrai dans les choses que ce qu'y peut voir le plus grossier paysan, que le reste n'est que raffinement, rêverie, convention.

Le réalisme est une infirmité de nature, et à ce titre il est excusable, sinon respectable. On ne peut pas demander à un homme qui peint de peindre autre chose que ce qu'il voit. S'il voit tout laid et vulgaire, ce peut n'être pas sa faute; alors il doit peindre tout laid et vulgaire, car la sincérité dans les arts est la première des qualités. Le convenu, le postiche qui a abouti aux chinoiseries du XVIII^e siècle est le plus inconciliable ennemi des arts. Mais ce qui est insupportable, c'est de voir les réalistes ériger en système, en loi la faiblesse de leur cerveau, c'est qu'ils prétendent, sans s'en douter du reste et bien innocemment, ressusciter dans tout leur matérialisme les vieilles théories objectives, qui sont au fond de nos esthétiques modernes, mais que nos philosophes voilent pudiquement, à savoir que tout est dans la matière, le beau comme le reste, et que l'homme n'est qu'un miroir. Encore pourrait-on leur dire que ce miroir peut être plus ou moins bien nettoyé, plus ou moins fidèle, et, qu'après tout, on peut choisir ses modèles, et les prendre plus ou moins beaux. Il n'y a nulle nécessité à ce que la peinture ne rappelle que des idées basses et rebutantes. Ils ressemblent exactement à un écrivain qui, ne sachant pas sa langue, prétendrait lui imposer ses solécismes, et qui, n'étant capable de concevoir que des banalités, ne voudrait reconnaître à personne le droit de concevoir autre chose.

Ils ne se doutent pas que nous portons tous des lunettes naturelles à travers lesquelles nous voyons toutes choses, et que ces lunettes sont plus ou moins transparentes, suivant que les verres en sont de plus ou moins bonne qualité, et que nous nous sommes plus ou moins appliqués à les polir. Ce sont des myopes qui nient tout ce qu'ils ne voient pas, et qui ne comprennent pas que les autres ont au moins sur eux l'avantage, d'abord de voir ce qu'ils voient eux-mêmes, et ensuite de découvrir une foule de choses dont la délicatesse leur échappe.

Mais quoi qu'ils fassent pour rester fidèles à la vulgarité de leur point de vue, il leur arrive parfois de devenir spiritualistes sans le savoir. Tout le monde a pu admirer, à l'Exposition de 1855, un paysage désigné au livret sous le nom de *Ruisseau du puits noir*. C'est peu de chose à première vue; un ruisseau qui coule sous des arbres, un rayon de soleil qui filtre à travers les feuilles, quelques rochers grisâtres. Et cependant ce petit tableau est délicieux. Rien qu'à le regarder, on sent la fraîcheur d'une de ces douces matinées de printemps qui donnent au corps plus d'élasticité, à l'âme plus de ressort. On y respire le bien-être et le charme de la campagne. Il semble qu'on resterait là indéfiniment. Ce n'est pas la rêverie, si l'on veut, mais c'est quelque chose qui y ressemble, ou plutôt c'est le repos, c'est le calme profond de l'âme, se laissant aller doucement à toutes ces impressions vagues et indéfinies, mais intimes et pénétrantes de la solitude et de l'ombrage. On sent qu'en peignant ce paysage, l'artiste devait se trouver dans un de ces moments de joie secrète, en quelque sorte diffuse, qui emplissent l'âme sans violence, sans cause précise, qui nous disposent à la sympathie pour toutes choses, et qui les embellissent à nos regards. A côté était un autre paysage, le *château d'Ornans*, du même artiste, et qui semblait n'avoir été placé là que pour faire valoir le premier. Et pourtant c'était la même habileté de main, la même fidélité de reproduction, la même science de procédés; il n'y manquait qu'une chose, l'émotion, l'âme de l'artiste. Si vous lui demandiez à lui-même lequel de ces deux tableaux il préfère, je ne serais nullement étonné qu'il ne le pût dire.

Ce qui manque le plus souvent aux peintres, surtout à ceux qui font profession de réalisme, c'est la conscience de leurs propres émotions. Ils reproduisent naïvement ce qu'ils croient voir au moment où ils le représentent, et ne se doutent nullement que d'autres le puissent voir d'une manière différente. C'est précisément pour cela qu'ils sont réalistes, et que la fidélité matérielle de l'imitation est le seul criterium de leur jugement. Ils ne veulent pas comprendre que l'impression élémentaire, commune à tous, qu'ils prennent pour règle, n'est qu'un point de départ, et qu'elle peut subir dans l'intelligence qui s'y applique, une série de transformations qui l'élèvent de degrés en degrés; que c'est l'addition successive de traits nouveaux et individuels qui lui imprime le cachet de la personnalité; que c'est enfin la multiplicité et l'élévation de ces caractères individuels qui constituent l'idéal propre de l'artiste et qui permettent de juger du degré de son développement intellectuel. Un idiot reste toute sa vie condamné aux impressions élémentaires; il distingue comme vous un rocher d'un arbre et une rivière d'une montagne, mais il n'en est pas moins un idiot, parce qu'il ne spiritualise pas son impression, parce qu'il ne réagit pas contre l'impression sensible, qu'il n'y ajoute rien de lui-même, parce que jamais chez lui elle ne devient d'objective subjective, parce qu'enfin il n'a que les traits généraux et primordiaux de l'humanité, mais qu'il n'a pas de personnalité propre. Son intelligence n'est qu'un germe qui ne s'est pas développé.

J'ai longuement insisté sur le paysage, parce que le paysage dans la peinture, comme le roman dans la littérature, me paraît, malgré le dédain qu'affectent pour lui les amateurs de ce qu'on appelle la grande peinture, un des traits les plus significatifs du développement intellectuel dans l'humanité. C'est le premier des arts qui ait trouvé moyen d'animer la nature sans recourir à ces grossiers moyens d'anthropomorphisme que nous a légués l'antiquité, et que la philosophie moderne a ressuscités sous le nom de panthéisme. Panthéisme, anthropomorphisme, manifestations de l'intelligence divine ou de l'intelligence humaine, qu'importe? c'est toujours la même illusion, la même objectivité. Que l'homme ne voie en toutes choses que lui-même, ou qu'il y aperçoive la divinité qu'il a créée à son image, où est la différence? elle est dans les mots bien plus que dans les choses. Un arbre, un ruisseau, un animal n'est pas plus un dieu qu'un homme. Tout ce qu'il y a de réel dans ces fantasmagories de l'ignorance, c'est que l'homme ne peut connaître que lui-même, que ce qui se produit en lui-même; que sa connaissance du monde se réduit à celle de ses impressions personnelles, et que ces impressions varient avec le développement de sa personnalité. Le rôle des arts, c'est de lui donner les moyens de traduire au dehors ces impressions, les pensées qu'elles ont fait naître en lui, et de les rendre perceptibles à ses semblables, en créant pour chacun un ordre d'impressions nouvelles et doublement humaines.

§ VII.

Les arts ne sont que des formes d'un langage moins précis, moins abstrait, moins sec, si l'on veut, que le langage de la logique, parce que les impressions et les idées qu'ils ont à traduire sont moins analysées, moins dégagées d'éléments sensibles. Le langage philosophique, scientifique est fait pour exprimer les idées pures, c'est-à-dire les résultats intellectuels de la réflexion et du raisonnement, les notions de rapports produits par l'analyse, et par conséquent ne s'adresse qu'à la raison. Les arts expriment les mêmes idées sans les dégager des impressions premières qui leur ont donné naissance, et c'est ce mélange des divers éléments, concourant à leur formation, qui, par leur présence simultanée, produisent dans l'âme du spectateur ce sentiment complexe et puissant, mêlé de sensation et d'idée, qui constitue l'impression esthétique.

En effet, comme nous avons souvent eu occasion de le répéter, les idées ne naissent pas tout armées et d'un seul jet dans l'intelligence humaine. Contrairement à l'opinion des partisans des idées innées, toute idée commence en nous par une impression vague, obscure, particulière, et que nous disons sensible, parce que nous la rapportons à la présence d'un fait ou d'un objet en qui nous la localisons, et dont nous rapportons la connaissance à ce que nous appelons les sens. Cette première impression, en se répétant, se précise; en se précisant se distingue des autres; en se distinguant s'individualise en quelque sorte, sans jamais cesser de rester avec elles en relations de ressemblance, de différence, de concomitance, etc., etc. A mesure que les expériences se renouvellent, que notre intelligence s'affermit, se développe, l'impression se transforme avec elle; elle devient notion, idée, principe. C'est cette métamorphose que l'on exprime en langue vulgaire, quand on dit que l'imagination précède la raison dans chaque homme, comme dans l'humanité tout entière.

Mais l'idée, quelque abstraite qu'elle soit, ne rompt jamais complètement avec son origine; elle baigne en quelque sorte par ses racines dans le monde sensible, comme l'arbre, en cessant d'être germe et arbuste, ne cesse pas pour cela de plonger dans la terre qui l'a fait naître et qui le nourrit. L'idée se nourrit en quelque sorte et s'accroît par l'addition continuelle des impressions élémentaires de même nature que l'expérience de la vie accumule sans cesse en nous. Ainsi l'idée d'arbre naît d'une première impression vague, multiple, complexe, qui a frappé les yeux de l'enfant. Peu à peu l'idée s'abstrait, se détache du souvenir précis de chacune des impressions reçues, et vit pour ainsi dire de sa vie propre dans notre intelligence. Mais ce détachement absolu n'est pas réel. L'idée d'arbre, tout abstraite qu'elle puisse devenir, reste en communication avec le monde sensible. Nous emmagasinons à notre insu, dans cette idée abstraite, toute la série des connaissances nouvelles qu'introduit dans notre intelligence la vue d'arbres nouveaux, de caractères et de formes différentes, en même temps que d'autres impressions nous habituent à ajouter à cette idée générale la multitude indéfinie des qualités physiques et chimiques que nous découvrons successivement. Ainsi les idées les plus matérielles sont en nous dans un perpétuel développement.

Maintenant, nous pouvons nous entendre sur la définition des arts. Le langage philosophique prend toutes les idées à leur état abstrait, c'est-à-dire à leur dernière période de développement et le suppose arrêté. Par cela seul, il supprime l'émotion, au moins dans une certaine mesure, car, ainsi que le dit le mot lui-même, l'émotion est un mouvement et naît du sentiment du mouvement. Le langage poétique ne prend pas les idées à cet état d'immobilité, il les prend en voie de formation. Pour conserver notre exemple, le poète ne décrira pas l'idée abstraite d'arbre (la science seule considère les caractères généraux); il décrit tel arbre en particulier, c'est-à-dire qu'il ajoute une impression particulière à la somme des impressions de même nature, qui sont déjà en nous à l'état plus ou moins complet de notion ou d'idée. C'est donc une addition et en même temps un mouvement, car toute impression nouvelle produit, dans toute la masse des impressions de même nature, une sorte d'agitation et de fermentation d'un genre particulier.

A cela ajoutez que le langage de la science reste calme, froid, impersonnel, tandis que celui de l'artiste est ému par les impressions mêmes qu'il exprime, et vous comprendrez les différences fondamentales de la poésie et de la prose. Les arts prennent les idées par un bout, celui par où elles semblent commencer; la science les prend par celui où elles semblent finir. L'art établit toujours une sorte de dialogue avec le spectateur; il lui pose une question à laquelle il faut qu'il réponde; plus celui-ci trouve à répondre, plus s'accroît le plaisir qu'il éprouve à repasser en revue toute son âme. Par là s'explique encore leurs différences. La science nous plaît, parce qu'elle nous instruit, qu'elle nous développe. Mais elle marche à pas comptés, et elle marche devant nous, sans nous permettre de la dépasser; elle s'impose à notre impatience, à notre initiative; elle nous tient sous sa main à l'état d'écoliers. Les arts, tout au rebours, nous replaçent au point de départ de notre développement, en face de l'impression sensible et complexe; ils donnent à notre intelligence la secousse d'impulsion, sans nous marquer autre chose que la direction générale, puis ils nous abandonnent à nous-mêmes, en nous laissant rouler rapidement sur la pente de nos souvenirs, de nos affections, de nos douleurs, de nos espérances. Autant la science nous régente, autant les arts nous donnent de liberté. Cette liberté n'est qu'apparente cependant, car si la puissance de l'art sur nous est en raison de notre propre sensibilité, la puissance de l'œuvre ne doit se mesurer que d'après l'autorité, plus ou moins déguisée, avec laquelle elle s'empare du spectateur, le pousse, le conduit et l'arrête où elle veut. On conçoit sans peine combien ce discernement est délicat. C'est précisément faute de l'avoir fait que nous avons tant exagéré le mérite des arts anciens.

Que maintenant les faiseurs d'esthétiques métaphysiques s'épuisent à chercher la définition objective du Beau en soi ; qu'ils nous disent avec Platon que c'est la splendeur du vrai, sans nous apprendre ce que c'est que le vrai ; qu'ils nous affirment que c'est l'harmonie de la puissance et de l'ordre, sans nous expliquer ce qu'ils entendent par ordre et puissance, je m'en inquiète peu. Je ne sais ce qu'est le beau, et j'ignore s'il existe. Je ne connais et ne puis étudier que l'impression esthétique. Il me suffit de savoir quand et comment elle se produit. Cette impression, qui n'est autre chose que l'admiration, se produit en nous toutes les fois que nous nous sentons portés subitement sur les limites de cette région lumineuse que chacun de nous entrevoit au delà du cercle où se meut d'ordinaire son intelligence ; toutes les fois qu'un développement soudain nous fait faire un progrès rapide vers l'idéal et élève notre âme au-dessus de son niveau ordinaire ; toutes les fois enfin qu'une sorte d'éclair nous apporte une révélation inattendue de notre propre puissance intellectuelle, en nous découvrant des sphères où nous n'avions pas auparavant pénétré. C'est une exaltation de notre être par l'addition d'impressions jusqu'alors inconnues ou vaguement entrevues. C'est assez dire qu'il y a autant de degrés possibles dans l'admiration qu'il y a de degrés possibles dans le développement de chaque intelligence. En voulant, par leurs définitions, ramener cette infinie variété à l'unité objective de leurs systèmes, les métaphysiciens s'entêtent à la solution d'un problème de même nature que celui que s'efforcent de résoudre les naïfs chercheurs du mouvement perpétuel. A force de fouiller, ils finiront peut-être par réussir à comprendre qu'ils ne peuvent qu'embrouiller la question. Avant de tenter la définition objective du Beau, il eût été prudent de commencer par prouver qu'il existe objectivement.

CHAPITRE V.

DE LA MUSIQUE ANCIENNE.

I. Recherche instinctive du rhythme. — Du rhythme dans tous les arts antiques. — Dans la sculpture. — Dans la poésie. — II. Des modes musicaux des anciens. — Leurs rapports avec le plain-chant. — De la puissance de la musique chez les anciens. — III. Uniformité et objectivité de la musique ancienne. — Caractère psychologique de la musique grecque. — IV. De l'importance du sentiment ou de l'idée exprimés pour l'appréciation des œuvres d'art. — De l'imitation dans les arts. — V. De l'origine et des transformations des arts.

§ I.

Le langage, première forme de la musique, né de l'imitation des sons, est bien certainement antérieur à l'écriture figurative, qui imite les formes et dont le développement produit les arts du dessin. Ce n'est pas que les sons aient en eux quelque chose de plus précis que les formes. Peut-être même pourrait-on soutenir le contraire. L'enfant semble voir les objets avant de distinguer les sons. La complexité et le vague des lois euphoniques dans les langues anciennes, la confusion de leur orthographe confirmeraient, au besoin, cette observation. Mais la facilité que nous avons de reproduire les sons par un organe spécial, tandis que nous ne pouvons le faire pour les objets qu'à l'aide d'instruments étrangers, explique cette antériorité du langage comparé à l'écriture. Or, dès que l'homme a un moyen d'exprimer le petit nombre d'idées qu'il est alors en état de concevoir, il n'a pas besoin d'en chercher un autre, et par conséquent ne songe probablement à l'écriture que fort tard, lorsqu'il est déjà arrivé à un développement très considérable, relativement au point de départ. Ainsi toutes les nations sauvages ont un langage; il y en a qui n'ont pas d'écriture. Non-seulement elles parlent longtemps avant d'écrire, mais elles chantent, et elles ont des instruments de musique avant de savoir tracer des signes figuratifs.

Il y a dans tout homme un instinct musical plus ou moins développé. Le rhythme chatouille nos oreilles et plaît à nos esprits. L'enfant dès son plus bas âge rhythme ses mouvements et ses cris, et aime que ceux qui lui parlent impriment à leurs paroles un certain mouvement déterminé. Les chansons de nourrices ont une allure particulière, facile à reconnaître, une cadence douce, monotone, dont les coups lentement et régulièrement répétés frappent l'attention de l'enfant, et permettent à son intelligence voilée et endormie de percevoir et de distinguer les sons. Ce rhythme l'enivre pour ainsi dire et l'endort. Cet amour du rhythme est si naturel et si puissant chez lui qu'il le lui faut partout, et que, si vous avez une fois commencé à agiter son berceau, il faudra vous résigner à ne plus pouvoir l'endormir autrement. Si vous essayez d'y renoncer, l'attente du mouvement le tiendra éveillé, et bientôt ses cris témoigneront de son désir et de son impatience. Le mouvement cadencé de l'escarpolette, le balancement régulier d'une barque sur une pièce d'eau légèrement agitée, ont pour nous un charme analogue. La musique des sauvages n'est pas autre chose en général que la reproduction par les sons d'un mouvement semblable, plus ou moins pressé, mais toujours régulier. Toutes les langues anciennes sont rhythmiques; les patois le sont également, et parmi les langues modernes, plus d'une a conservé le même caractère. Faites lire à un enfant de la prose ou des vers; sa lecture ne sera qu'un chant plus ou moins uniforme et toujours rhythmé. Le ton déclamatoire et monotone qu'affectent un certain nombre d'orateurs, même dans les langues débarrassées du rhythme, n'est qu'un reste de cette musique primitive.

La mélopée ancienne n'était pas autre chose. La musique n'avait d'autre office que de s'associer à la parole et de marquer le rhythme du vers. C'était par la même raison que des orateurs faisaient placer près d'eux un joueur de flûte pendant qu'ils parlaient. Le rhythme de la musique soutenait leur voix et aidait à celui de leur parole. On comprend que ce genre de musique était purement objectif. Il ne s'adressait qu'à l'oreille, sans aucune préoccupation de la pensée. La cadence s'imposait au langage et à l'intelligence, sans s'astreindre à varier avec le caractère des idées exprimées. Nous en retrouvons les restes dans cette harmonie solennelle et presque uniforme du vers latin et de la période antique, transportée par le même instinct dans notre versification et jusque dans notre prose oratoire et académique. On voit quelle est l'erreur de ceux qui, comme Gluck, ont cru revenir à l'imitation de la mélopée antique en faisant de la musique un simple accompagnement de la déclamation. Ils ont justement renversé les rapports des deux arts. Chez les anciens, c'est le rhythme musical qui s'impose à la déclamation, qui en règle le mouvement, qui en détermine la cadence; ce qui, en somme, n'avait pas grand inconvénient, puisque la tyrannie du rhythme était alors la même dans les deux arts, et que la permanence d'une cadence presque uniforme était ce qui plaisait le plus à l'oreille. Chez nous, au contraire, à mesure que la pensée s'affranchit de toute entrave matérielle, qu'elle se soustrait à la tyrannie d'une harmonie tout extérieure, elle exige de la part de l'orateur et de l'acteur une variété d'intonations et de mouvements qui ne relèvent que d'elle-même, qu'elle seule détermine, et à son tour elle impose cette même variété à la musique qui l'accompagne. Autrefois elle suivait, maintenant elle marche la première et marque à la musique la voie qu'elle doit suivre.

On ne s'est pas encore rendu un compte assez net de l'importance du rhythme dans les œuvres antiques. Le fait est qu'il domine tout, jusqu'à ce qui chez nous y semble le plus étranger. La sculpture, la peinture sont rhythmiques. Pline, parlant des mérites relatifs de Myron et de Polyclète, dit : ***Myro fuit numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior.*** Ces idées reviennent souvent. Or, ces mots *numerus* et *symmetria*, en général assez mal entendus, se remplacent souvent par les mots de rhythme et d'harmonie, et indiquent la correspondance des lignes et des formes, dont le rapport produit sur l'œil un effet analogue à celui que produit sur l'oreille le balancement régulier des sons. Mais de même que ce balancement de la voix peut presser ou ralentir son mouvement, de manière à échapper à l'uniformité absolue, le rapport des lignes s'établit aussi par ressemblance ou par opposition d'une manière plus ou moins variée, sans quoi le rhythme ne serait plus que la symétrie sèche et froide de l'architecture du XVII^e^ siècle, qui ne l'a comprise que dans le sens de la correspondance absolue des ressemblances.

La forme même des poèmes dramatiques est assujétie au rhythme. Un de nos plus savants professeurs de faculté, M. Weil, vient de découvrir et de démontrer que les tragédies d'Eschyle se composent d'une série de morceaux qui se correspondent par le nombre de vers, et souvent même par le mouvement et par l'emploi de mots semblables. C'est partout quelque chose d'analogue à ces tranches si bien découpées que l'on n'avait guère jusqu'à présent reconnues que dans les comparaisons de la poésie antique. Partout enfin nous retrouvons cet amour du rhythme, signe distinctif de toutes les intelligences enfantines. Les sauvages ne se lassent jamais d'entendre les mêmes sons, pourvu qu'ils soient rhythmés, et même ils ne sont sensibles qu'aux rhythmes les plus fortement accusés. Tout le monde sait qu'un enfant de trois à six ans passerait des journées entières à frapper en cadence sur un tambour, si on le laissait assouvir sa passion du rhythme, tandis qu'il restera parfaitement indifférent aux chefs-d'œuvre d'une musique plus élevée et plus profonde, dans laquelle le rhythme n'est plus que ce qu'il doit être, c'est-à-dire la charpente intérieure, le squelette qui soutient le corps tout en restant caché. Son oreille, peu pénétrante, ne pouvant plus retrouver, sous ces développements harmoniques qu'il ne comprend pas, la cadence qui seule le charme, il bâille et s'endort.

Tous les amateurs de musique qui ont eu l'occasion de se trouver souvent à des soirées musicales, surtout en province, ont pu faire des remarques analogues. Mozart, Beethoven surtout sont fort peu compris. On écoute par complaisance, on applaudit par politesse, sauf un très petit nombre de personnes qui comprennent que la musique, comme tous les autres arts, doit surtout exprimer les mouvements de l'âme, et que la musique purement rhythmique a la même valeur artistique que la poésie purement imitative et la peinture réaliste. C'est de l'art pour l'art, dans le mauvais sens du mot, c'est-à-dire la négation de l'art. Mais que devant ces mêmes personnes, qui bâillent intérieurement en écoutant les grandes œuvres de la musique allemande, on joue quelqu'un de ces airs italiens, qui n'expriment rien, mais qui brillent entre tous par le rhythme, ou mieux encore quelque polka ou quelque walse, on voit toutes les têtes se balancer, tous les pieds s'agiter, toutes les mains battre la mesure. Voilà ce qui touche, ce qui plait à la foule. Les maîtresses de maison intelligentes le savent bien, et si, pour leur propre plaisir et pour celui du petit nombre, elles chantent ou jouent quelques morceaux des grands maîtres, elles ont soin de les entremêler de petits airs insipides, à l'adresse de la majorité. Elles lui servent quelques variations de Streich ou de quelqu'autre manœuvre en musique, pour la consoler de Haydn, de Wéber, de Mozart, de Beethoven.

Dans la musique antique et dans la poésie chantée, le rhythme est également la partie capitale. M. Vincent, un savant homme qui n'a que le tort de s'être pris d'une passion exagérée pour la beauté de la musique des Grecs, a parfaitement éclairci ce point. Il a montré que dans l'ode des anciens, le rhythme domine comme dans nos chansons populaires. De même que dans celles-ci, le besoin du rhythme supprime à chaque instant des syllabes et force par des retranchements singuliers la langue et la prononciation à s'accommoder à ses exigences, de même dans le chant antique, il modifie à son gré les syllabes longues ou brèves. M. Vincent cite à cet égard des textes précieux. Maximus Victorius dit que le rhythme ne s'assujettit pas aux rapports métriques, et qu'il ne reconnaît d'autres lois que celles de l'oreille, comme dans les chansons vulgaires. Fabius Quintilien se moque des critiques qui veulent trouver des vers métriques dans les œuvres lyriques. Ces œuvres, dit-il, ne sont pas des mètres, mais des rhythmes. Aristide Quintilien confirme cette prédominance du rhythme, non-seulement sur le mètre, mais même sur la mélodie : « Le rhythme est le mâle, dit-il; la mélodie n'est que la femelle. » On voit ce qu'il faut penser des théories des Hermann et de tous les métriciens modernes, qui ont passé leur vie et dépensé inutilement tant de patience et de subtilités pour ramener les chants de Pindare et les chœurs des tragédies grecques aux règles de la prosodie métrique.

Les Psaumes hébraïques sont exactement dans le même cas. Les hébraïsants ont vainement cherché à y découvrir les règles de la prosodie des Hébreux, parce qu'ils se plaçaient à un faux point de vue. Ils voulaient trouver des mètres là où il n'y a que le rhythme. Ces poèmes se chantaient exactement comme nous les chantons encore aujourd'hui, ou du moins d'après la même méthode. Or, je ne sache pas que personne ait jamais eu la fantaisie de découvrir des vers latins dans le patois de saint Jérôme. C'est cette préoccupation du rhythme qui explique la brièveté des phrases dans les Psaumes, leur correspondance nettement accusée et leur mouvement uniforme et saccadé, pour des oreilles modernes, deshabituées de ce rhythme primitif si tranché et si court. Partout enfin se retrouvent cette régularité géométrique et ces préoccupations des formes extérieures, qui se manifestent au même degré dans la poésie, dans les arts du dessin et dans la musique. L'esprit, l'œil et l'oreille sont, dans l'antiquité, soumis également aux exigences de cette loi impérieuse du nombre. De là vient que, dans les langues anciennes, ce mot est si souvent employé, et souvent si embarrassant pour les traducteurs modernes, que leurs habitudes d'esprit éloignent des formes de la conception antique.

Les anciens distinguent deux sortes de mélodies. La mélodie de la prose, produite par la variété des accents qui se suivent dans la phrase, et la mélodie musicale, qui consiste dans une suite de sons ordonnés avec convenance. Pour bien composer un chant, il faut avoir égard à l'affinité mutuelle des sons en même temps qu'à leur qualité propre. Ces mots, empruntés à un manuscrit grec anonyme très ancien, traduit par M. Vincent, sont une nouvelle preuve de cet esprit purement formaliste, et en quelque sorte extérieur, de l'antiquité. Ce n'est pas, à ses yeux, le caractère de la pensée qui s'impose à l'expression et la façonne à son image. Quelle que soit l'idée exprimée, elle est condamnée à subir le joug de la mélodie propre aux mots. C'est elle qui domine et qui s'impose. Le musicien, pour bien composer un chant, n'a à tenir compte que de l'affinité *naturelle* des sons et de la qualité *propre* à chacun. Il n'est pas question de leur rapport avec le sentiment qu'on veut exprimer, car dans la pensée antique ce rapport se confond avec le son lui-même et en fait partie, comme l'impression fait partie de l'objet (1).

§ II.

Cependant malgré cette préoccupation toute matérielle et extérieure, ce sont toujours les considérations morales et intellectuelles qui dominent, à son insu, la pensée des anciens. L'homme a beau faire; tout grossier qu'il soit par la forme de ses idées, tout matérialiste qu'il puisse être par ses théories, il ne peut s'échapper à lui-même, et il demeure spiritualiste sans le savoir. Les théoriciens antiques s'imaginent que leurs harmonies ou modes musicaux ne sont que des manières diverses d'établir les rapports des intonations des différents degrés de l'échelle musicale, et ils en expliquent les effets moraux comme des conséquences des rapports des sons entre eux. Ils ne voient en tout cela qu'un simple mécanisme, un agencement de ressorts qui ont pour caractère propre de communiquer à l'âme telle ou telle impulsion. En réalité ces modes, loin d'être la cause des impressions morales, n'en sont que l'expression, et c'est parce qu'elles les rappellent qu'elles les reproduisent. Leur puissance n'est pas en eux-mêmes, mais dans l'âme humaine qui se manifeste par eux, et par eux transmet ses impressions de proche en proche. Cette substitution perpétuelle dans les théories antiques de l'effet extérieur à la cause interne est le point capital à observer pour quiconque veut se rendre compte de la véritable révolution qui s'est opérée dans la science comme dans les arts modernes. C'est pourquoi je ne me lasse pas d'y revenir.

---

(1) C'est ce formalisme tout objectif qui, dans l'antiquité, ramène toutes les théories littéraires et grammaticales à de purs mécanismes. La poétique, la rhétorique et la logique d'Aristote ne sont que des recueils de recettes et de procédés, plus ou moins ingénieux, mais tout matériels. Tous les grammairiens ont suivi la même méthode. Elle s'est conservée jusque dans les temps modernes. Boileau, Lhomond n'ont rien changé au procédé antique. De là, leur apparence de clarté, et aussi la stérilité de leurs préceptes. De là, l'erreur de tant de gens qui de tout temps se sont figurés qu'il suffirait d'étudier des recueils de préceptes pour devenir poète, orateur, ou philosophe.

Ces modes, d'abord peu nombreux, se sont multipliés plus tard, en se combinant, à mesure que l'âme humaine, en se développant, est devenue plus sensible et plus féconde en émotions de toute espèce. Les trois modes principaux d'où sont sortis tous les autres sont les modes lydien, phrygien et dorien.

L'harmonie lydienne exprime la douleur et la plainte; elle a donné naissance au mode mixolydien, qui était spécialement attribué aux chœurs tragiques, parce que, dit Aristote, les sons graves sont ceux qui conviennent le mieux aux sentiments doux et paisibles, et par conséquent au chœur, qui représente le peuple, être essentiellement faible et passif.

Le mode phrygien, dit Aristote (*Polit.* VIII, 7), excite l'enthousiasme, le courage, même la fureur. C'est celui qui convient le mieux à l'expression des passions violentes et exaltées. Athénée (liv. IV) nous apprend que c'était sur le mode phrygien que sonnaient les trompettes et les autres instruments de musique guerrière. Elle correspondait à notre mode majeur, comme l'harmonie lydienne à notre mode mineur.

Le mode dorien exprimait la tranquillité, le calme, la tempérance, le courage viril et grave. Aristote, Héraclide de Pont, Pindare, Aristoxène, Proclus, Plutarque, Apulée, Lucien s'accordent à lui reconnaître ce caractère. Platon le proclame seul digne des Grecs. C'est sur le mode dorien qu'on faisait parler Jupiter et les grands dieux. Les modes hypodorien et hypophrygien, les deux plus aigus du système, dit Aristote, étaient considérés comme éminemment propres à l'action; on les attribuait aux dieux inférieurs et aux héros tragiques.

M. Vincent, qui a retrouvé tous ces modes dans le plain-chant, donne pour exemple du mode dorien la notation des Psaumes : *Dixit Dominus Domino meo : Sede a dextris meis*, et de celui qui commence par : *In exitu Israel de Ægypto, domus Jacob de populo barbaro.*

Il représente le mode phrygien par la phrase : *Laudate Dominum, omnes gentes, laudate eum, omnes populi*. Le *Kyrie eleïson* reproduit le mode hypolydien, et le mixolydien se retrouve dans : *Exaudi, Domine, deprecationem meam ; intende orationi meæ.*

Il a donc entre la musique grecque et la musique moderne au moins toute la différence qui distingue le plain-chant du système musical contemporain.

Ainsi donc dans le drame chaque personnage chantait sur un ton particulier, déterminé par le caractère général de l'action dont il était l'instrument, de même qu'il portait un masque triste ou gai, terrible ou gracieux, suivant le rôle qu'il avait à remplir. C'est la situation qui dominait tout; le caractère individuel et les variations accidentelles des sentiments étaient supprimés au profit du type général et immuable. Cela seul suffit pour faire comprendre combien devaient être complexes et dénués de nuances des sentiments et des passions qui pouvaient s'exprimer par de semblables moyens. Aussi Plutaque nous apprend-il dans son traité sur la musique (ch. XVIII), que Olympe et Therpandre, considérés par les Grecs comme sans rivaux, n'employaient presque jamais que trois notes. A l'époque même où le système des Grecs a été le plus complet, il est resté beaucoup moins étendu que le nôtre. Les tables d'Alipius ne comprennent que trois octaves et un ton, tant pour les instruments que pour les voix. Et encore une de ces octaves était-elle entièrement rejetée dans la pratique. Le système moderne porte l'étendue totale des voix à cinq octaves. Nous faisons chanter à la même voix jusqu'à deux octaves; les Grecs en limitaient l'emploi à une quinte ou à une sixième. Ils considéraient comme forcée toute mélodie qui dépassait les limites d'une quarte.

On a souvent objecté que le diagramme de Platon constituerait un système de près de cinq octaves. Mais Platon lui-même reconnaît que c'était un genre de symphonie qui n'était pas destinée à des oreilles humaines; par conséquent, ce n'était à ses yeux qu'un idéal, sans application possible. M. Vincent, à qui j'emprunte la plupart de ces détails, reconnaît que le sentiment de la tonalité était bien moins prononcé chez les Grecs que chez nous, et que l'emploi des sons simultanés qui constitue le système harmonique, si développé dans la musique moderne, était chez les Grecs à l'état d'enfance. Ils n'employaient les dissonances que dans l'accompagnement de la musique vocale par les instruments.

Cependant, M. Vincent paraît attribuer à cette musique une valeur exagérée. Ce qui lui fait illusion, ce sont, d'un côté, les récits que nous ont laissés les anciens sur la puissance d'effet de leur musique, et, de l'autre, l'admiration très juste que lui inspirent quelques-uns des chants d'église. Mais il faut bien considérer que ces effets sont presque purement physiques et en tout cas très bornés. Cette musique uniforme agit pour ainsi dire mécaniquement sur les nerfs par la constante répétition des mêmes impressions, comme les cris d'un enfant qui pleure nous disposent à la tristesse, comme les éclats de sa joie nous égaient, comme les sons de la trompette ou les roulements du tambour nous excitent et nous exaltent. Ces effets sont surtout remarquables sur les gens dont la sensibilité artistique, bornée à un petit nombre d'impressions, est par là même plus excitable, comme si la faculté d'émotion était tout entière concentrée chez eux en quelques fibres. Le tambour les excite, le clairon les enivre. Une musique moins stridente, moins corporelle en quelque sorte, les laisserait parfaitement froids.

Si les chants d'église ont également une puissance incontestable, au moins faut-il reconnaître que leur limite d'expression est extrêmement bornée, et ne dépasse pas celle des impressions primitives dont la réunion constitue le sentiment religieux. La crainte et l'espoir, voilà à peu près tout ce que peut exprimer le plain-chant. Quelle que soit même la puissance avec laquelle il les rend, il faut bien reconnaître que toutes les nuances un peu délicates lui échappent; que, outre la variété infinie des situations morales auxquelles il ne saurait atteindre, il n'est pas même maître de tout le domaine qui lui est propre. Le développement de l'âme humaine, en multipliant à l'infini et ses émotions et les nuances de chacune d'elles, l'a depuis longtemps étendue au delà des bornes étroites du chant d'église, de même que l'idéal religieux de Phidias a cessé d'être l'idéal de la sculpture moderne. Ce qui était le tout, ou du moins l'objet principal pour les anciens, n'est plus pour nous qu'une partie, un détail. Cette extension progressive de l'art fait assez comprendre combien est fausse la méthode de ceux qui, pour sacrifier le présent au passé, commencent par mutiler l'âme en la réduisant au sentiment religieux, et qui ensuite s'appliquent à démontrer, à grand renfort d'exagérations, que ce sentiment était plus profond et plus complet dans les arts antiques que dans les arts modernes. Il suffit de regarder un moment pour voir que cela même est faux, et que, quand même ce serait vrai, il resterait à découvrir dans les arts grecs cette variété infinie des arts contemporains, sans cesse étendant leurs moyens d'expression à la multiplicité progressive des sentiments nouveaux ou perfectionnés que l'activité propre de l'âme ajoute depuis tant de siècles à la sensibilité étroite ou grossière de l'antiquité.

§ III.

Malgré l'apparence et le préjugé contraires, la musique chez les anciens me paraît être arrivée à peu près au même degré de développement que les arts du dessin. Les modes, distincts les uns des autres par la mollesse ou par la gravité des sons qu'ils affectaient, par le mouvement plus ou moins pressé du rhythme qui était propre à chacun d'eux, correspondaient aux différences d'impressions qui, dans la sculpture, faisaient préférer aux uns la reproduction des formes vigoureuses et accentuées des athlètes, aux autres celle des lignes souples et molles des corps féminins. Mais ces modes, au milieu des différences qui les distinguaient, avaient pour caractère commun une absence presque complète de variété individuelle. Les uns exprimaient la joie par un rhythme uniformément rapide, les autres la douleur par une lenteur également monotone, de même que les danses, qui n'étaient que la musique en action, représentaient à l'œil l'expression des sentiments les plus généraux par une uniformité de mouvements qui ne variait que d'un genre à l'autre. La danse des almées et des bayadères de l'Orient moderne a conservé exactement les mêmes caractères.

Cette absence de variété dans l'art convient merveilleusement à un état de civilisation, où l'homme, tout occupé des choses du dehors, ne voyait du monde moral que ce qui s'en montre par des traits vivement accusés et ignorait toutes les nuances. Les sentiments les plus élémentaires et les plus généraux se manifestant surtout par des cris, par des gestes et des attitudes, la musique, la danse, la peinture pourront les exprimer dans une certaine mesure générale, mais sans percer au delà. Une observation plus pénétrante n'est possible qu'à des esprits plus exercés. Chacune des passions les plus ordinaires et en quelque sorte les plus physiques a son type immuable d'expression, duquel toutes les nuances sont nécessairement exclues. La création de ces types, dont on fait si grand honneur à l'antiquité, est une nécessité de son infirmité intellectuelle, et n'a rien de commun avec cette simplicité savante et profonde que nous nous entêtons à y trouver (1).

---

(1) C'est ainsi que, jusqu'aux derniers temps, les anciens se sont contentés au théâtre de ces masques qui exprimaient en gros le caractère général de l'action, sans permettre à l'acteur, qui s'en couvrait le visage, aucune de ces modifications et de ces nuances d'expression

De là, la nécessité de l'uniformité dans chacun des modes musicaux, par la même raison qui fait que l'expression morale, quand elle existe, est si peu variée dans les attitudes et surtout sur les figures des statues antiques. Les variétés individuelles qu'on peut trouver entre elles tiennent à la différence réelle des modèles et à la diversité des actes qu'elles accomplissent. C'est presque toujours un caractère matériel qui les distingue, presque jamais une différence d'expression morale, exactement comme, sauf la diversité générale du mode, les chants se distinguaient les uns des autres par la différence d'élévation dans les notes.

Cette distinction des modes musicaux, fondée sur la diversité des impressions générales produites par cha-

---

dont un spectateur moderne ne saurait se passer. La grandeur des théâtres a pu être pour quelque chose dans la persistance de cet usage. Mais cette raison ne suffirait pas chez nous à le faire accepter. Il semblait tout naturel aux anciens, parce qu'ils ne tenaient pas comme nous à l'expression morale, et qu'ils ne distinguaient les passions qu'en un très petit nombre de passions générales, constituant des classes, dans lesquelles se perdaient toutes les nuances individuelles. L'individu n'existe pas pour eux; ils ne voient que le général, c'est-à-dire les traits saillants et grossiers de chaque chose. Leurs philosophes mêmes ne connaissent pas autre chose; tous leurs systèmes sont la glorification du général aux dépens de l'individuel, qu'ils n'entrevoient que pour le mépriser ou pour le nier. C'est un des traits constitutifs de leur esprit. Il domine dans leurs arts, comme dans leur philosophie, dans leur politique, dans leur religion, dans leur morale. Les modernes, qui en prennent occasion pour exalter le spiritualisme antique, sont dupes d'une des plus singulières erreurs qu'on puisse imaginer. Ils ne voient pas que ce spiritualisme prétendu est la conséquence la plus immédiate du matérialisme inhérent à toutes les conceptions des impressions élémentaires.

cun d'eux, semblerait cependant révéler dans la musique ancienne un caractère psychologique plus avancé que dans les autres arts. On comprend du reste que la musique doive amener plus vite que les autres arts à l'analyse psychologique. Le peintre peut toujours croire qu'il se borne à copier l'objet qu'il a sous les yeux, même quand, par l'imitation de cet objet, il ne fait que représenter un sentiment ou une idée purement personnelle. C'est l'erreur des réalistes modernes. Rien ne le force ni ne l'avertit de distinguer son impression de son œuvre, non plus que son œuvre de l'objet qu'elle reproduit. La musique, au contraire, du moment qu'elle sort de l'imitation directe des sons, grâce à la différence sensible qui existe entre la cause de l'impression et le mode d'expression, force vite à les distinguer et à reconnaître que l'homme n'est pas simplement un écho. De plus, pendant que le peintre copie les formes et les couleurs qui sont dans le moment présent sous ses yeux, le musicien, qui ne copie pas les bruits, et qui est forcé de recourir plus ou moins sciemment à sa mémoire pour se rappeler les impressions passées, à son imagination pour les ranimer en lui-même, est amené bien plus vite à reconnaître que si son impression se rattache à un fait, à un objet, ce n'est cependant ni cet objet, ni ce fait qu'il reproduit; que par conséquent son véritable modèle est en lui-même, et que ce qu'il exprime est une impression personnelle.

Le rhythme n'est pas la musique, mais il l'est tout autant que la proportion est la sculpture. Au fond, la proportion de l'une et le rhythme de l'autre sont identiques. L'instinct qui nous porte à rhythmer les sons est le même que celui qui nous pousse à proportionner les formes. C'est des deux parts ce que j'appelle l'esprit géométrique; c'est d'un côté comme de l'autre la recherche d'un rapport numérique. Les concordances de nombre nous séduisent toujours; c'est une faiblesse de notre esprit qui craint l'effort, et qui aime à se reposer partout sur des rapports élémentaires, qui le dispensent d'en chercher d'autres plus profonds et plus difficiles à découvrir. Cette faiblesse, dont on ne peut accuser les anciens, puisqu'ils y étaient condamnés par la situation de leur intelligence, n'est plus maintenant qu'une paresse d'esprit, à laquelle il serait grand temps de renoncer, et qui, en bornant notre horizon, entrave nos progrès. Je ne prétends pas que ces rapports doivent être supprimés, mais ils doivent être complétés. Au lieu de rester fondés sur des impressions élémentaires et objectives, il faut qu'ils soient transportés dans une sphère plus haute et modifiés à la mesure des impressions secondaires et subjectives dont nous sommes devenus capables. Pour expliquer ma pènsée par un exemple, il faut faire partout ce que nous avons fait dans la musique. Les anciens ne connaissaient que le chant à l'unisson. Ils ne concevaient entre des notes simultanées que des rapports d'identité. Peu à peu on a senti que la différence des timbres de voix et des sons d'instruments ajoutaient à ces chants un charme nouveau résultant de la diversité. On a fini par marier des notes diverses et l'harmonie a été inventée. Au lieu de la mélodie sèche et nue, on a eu la musique moderne avec ce riche développement d'harmonie qui en a fait un art tout nouveau, et grâce à laquelle elle est devenue capable de reproduire avec toutes leurs nuances les émotions et les sentiments de l'âme humaine. On peut dire que par là nous avons fait subir à la musique une modification analogue à celle qu'a ajoutée à la peinture la recherche du clair-obscur, de la perspective, et la préoccupation de l'expression morale.

§ IV.

Par conséquent la perfection de la musique ne doit plus être cherchée dans le rapport numérique des notes, comme faisaient les anciens, mais dans leur rapport avec l'expression morale dont elles sont les instruments. De même, il faut renoncer à cette conception matérialiste des arts du dessin, qui les réduit à se contenter de la reproduction fidèle du modèle. Il faut les juger, comme la musique, par leur rapport à l'idée ou au sentiment exprimés. Sans doute il ne faut pas en musique de fausses notes ni en dessin des traits impossibles, non plus que de fautes d'orthographe quand on écrit. Mais il ne suffit pas de savoir l'orthographe pour être un écrivain, non plus que d'avoir l'œil ou l'oreille juste pour être un peintre ou un musicien. Je ne sais si l'on me contestera ce principe; plus d'un peut-être le trouvera naïf. Cependant c'est celui dont tiennent le moins de compte les fanatiques admirateurs de l'antiquité, qui s'extasient devant la perfection matérielle de leur sculpture, et les réalistes modernes qui s'enthousiasment devant la représentation fidèle d'une femme qui se lave ou d'un homme qui casse des pierres.

Il y a donc dans l'art différents degrés, de même que dans la critique. Il y a l'art physique, réaliste, matériel, qui relève de la règle et du compas, et qu'il faut juger d'après l'exactitude de son imitation. C'est l'art du copiste. Il ne sort pas du domaine des impressions élémentaires, c'est-à-dire des rapports de ressemblance, de formes et de couleurs. Au-dessus est l'art spiritualiste, subjectif qui n'imite que pour exprimer des sentiments et des idées, qui transforme et complète l'impression élémentaire par des impressions plus vraiment intellectuelles, sans se croire pour cela autorisé à négliger la couleur et la ligne, mais qui cherche dans les sensations de l'oreille et de l'œil autre chose que la sensation elle-même, et qui ne croit pas que la justesse des notes et l'agrément des sons constituent l'idéal de la musique, non plus que l'exacte imitation des formes ne constitue celui de la peinture et de la sculpture.

Pour qu'un art mérite son nom, il lui faut désormais quelque chose de plus humain et de plus intellectuel. Pour juger cet art supérieur, il ne suffit plus de constater l'identité des impressions objectives du critique et de l'artiste; ce n'est pas assez qu'il frappe l'œil par une conformité extérieure avec le modèle, il faut le juger avec l'idée ou le sentiment qu'il prétend exprimer; il faut enfin mesurer sa puissance d'expression morale. Mais dans cet art lui-même, il y a encore des degrés autres que ceux qui résultent de l'intensité de l'émotion que ses œuvres font éprouver au spectateur. Outre la puissance de transmission et de communication de la pensée de l'artiste à l'âme de celui qui regarde, il faut tenir compte aussi du degré d'élévation ou de profondeur du sentiment ou de l'idée qui anime l'œuvre. L'œuvre qui respire l'amour et l'intelligence de la liberté, tout étant égal d'ailleurs, sera bien évidemment d'un ordre supérieur à celle qu'animera une pensée moins généreuse.

Je prévois l'objection qu'on pourra me faire. On me dira que l'art antique, presque exclusivement religieux, par là même s'adresse aux sentiments les plus élevés de l'âme. Oui, mais il faudrait prouver que le sentiment religieux, dans l'antiquité, fut un sentiment élevé. Je ne veux pas revenir sur cette question que j'ai déjà eu l'occasion d'examiner dans ce qui précède. Il suffit de rappeler que le sentiment religieux des anciens, uniquement composé de crainte et d'espoir, est un sentiment purement égoïste, qui n'a aucune valeur morale; que ce sentiment, chez toutes les nations, s'est toujours parfaitement concilié avec les instincts les plus féroces et les plus vils, et que sa prédominance dans l'antiquité prouve, non pas l'élévation des âmes, mais la terreur permanente des hommes qui, exposés à mille dangers, à mille causes de douleur et de destruction dont la civilisation nous a en partie délivrés, éprouvaient sans cesse le besoin de se chercher au ciel des secours qu'ils ne trouvaient pas sur la terre.

En résumé, l'imitation est donc bien en effet, comme le dit Aristote, le point de départ et en quelque sorte la source de tous les arts, mais elle n'en est pas, comme il le croit, la condition dernière et le but final.

Dans le principe, il ne peut y avoir pour l'homme, comme aujourd'hui pour l'enfant, que deux choses : lui-même et les objets auxquels il rattache ses impressions. Mais, si en réalité l'homme ne voit rien qu'en lui-même, ou plutôt s'il ne voit en toutes choses et ne peut voir que lui-même diversement modifié, il n'en a pas conscience, et l'on peut dire, en s'en tenant à l'apparence historique, que l'homme est le dernier objet que l'homme aperçoive. Il ne reste donc devant lui que le monde extérieur, c'est-à-dire les êtres physiquement semblables à lui-même, ceux qui en diffèrent et enfin toute la nature avec ses manifestations bienfaisantes ou ennemies, mais toutes également obscures et mystérieuses. C'est là ce qui attire ses regards et qui sollicite cette puissance intellectuelle qu'il porte en lui-même à son insu, et dont le développement produira tous les arts que nous possédons aujourd'hui.

§ V.

Si nous voulions faire de la métaphysique, nous dirions que tous étaient en germe dans son esprit, et il semble qu'on ne pourrait guère le nier, puisqu'ils en sont sortis. Ce serait faux cependant, car l'esprit qui a produit les arts n'est pas le même que celui qui devait animer les grossiers sauvages dont nous sommes descendus. Les arts ont dû leur naissance à l'accumulation dans l'intelligence humaine de mille éléments étrangers, sans lesquels la civilisation n'eût jamais existé, et qui ont fait de l'homme moderne, comparé à l'homme primitif, un être tout différent, qui n'a avec le premier d'autre rapport que de porter le même nom. Autant dire que le minerai contient en germe la machine à vapeur et le télégraphe électrique, parce que le fer sert de base à la construction de ces deux appareils.

Quoi qu'il en soit, le premier de tous les arts intellectuels inventés par l'homme, c'est la parole, naturellement suggérée à un être doué de la faculté d'imiter et d'articuler, par l'attribution aux objets, comme qualités, des impressions perçues par lui-même. Ainsi il entend le bruit du tonnerre, et ce bruit l'effraie. Pour lui, l'effroi et le bruit se confondent, puisque ces deux impressions ont été perçues en même temps. Par conséquent, il exprimera l'idée de tonnerre et l'idée d'effroi par l'imitation du même bruit. Il en sera de même pour tout le reste; la même onomatopée servira toujours à exprimer tout objet bruyant, en même temps que tous les rapports, c'est-à-dire toutes les impressions qui s'y rattachent. Et ce langage sera suffisamment clair pour tous les hommes placés dans les mêmes conditions et arrêtés au même degré de développement intellectuel. Le bruit qui aura frappé l'un de telle impression devra en frapper également l'autre. La reproduction de ce bruit devra donc produire ou rappeler en lui la même impression. L'imitation par le son est donc un langage. Il en est exactement de même de l'imitation par l'écriture. De part et d'autre, les mêmes caractères se retrouvent.

Mais il est facile de voir que ces deux sortes d'imitations présentent déjà les traits généraux qui, en se développant, devront un jour constituer, d'une part, la musique, la poésie et la prose, de l'autre, la sculpture, la peinture et l'écriture proprement dite. C'est le tronc qui contient les branches. D'une part, si nous considérons le langage, le rhythme, en se variant, en se passionnant, est devenu la musique; la partie objective, l'imitation des sons, et par elle l'expression des sensations, des sentiments, nécessairement personnels, mais confondus par une erreur inévitable avec les choses mêmes, a produit ce que nous appelons le langage poétique, auquel a fini par s'ajouter la prose, quand, de modifications en modifications, les sons, qui contenaient à la fois l'expression des objets et de leurs rapports avec nous, se sont, par l'usage et par le besoin du langage, abrégés, altérés de toutes manières et n'ont plus présenté pour l'oreille que des signes conventionnels.

D'autre part, l'écriture, par une analyse semblable, a donné naissance à la sculpture et à tous les arts du dessin, lorsque la puissance visuelle, en se développant, a exigé dans la représentation graphique des objets trop de détails et de précision pour que la lenteur nécessaire de l'exécution pût s'accorder avec les besoins d'un langage. Alors cette représentation commença à constituer un art spécial, tandis que l'imitation, en s'abrégeant de diverses manières pour former une écriture cursive, réduisit les formes, comme les sons, à des caractères de convention.

Il est bien entendu qu'il ne faudrait pas abuser de ce parallélisme apparent pour marquer dès lors à chacun de ces arts des limites absolument précises. S'ils se distinguent nettement, dans l'histoire, par les procédés qui ont servi à leur formation, il ne faut pas oublier qu'ils ont une origine commune, l'intelligence humaine, qui suffit à expliquer la similitude de quelques-uns de leurs traits. Ainsi pour prendre un exemple, la poésie, qui exprime par les sons les sensations et les sentiments, se rapproche de la peinture par les descriptions et les tableaux, comme elle touche parfois à la prose, surtout dans les époques avancées, par l'expression des idées. La prose elle-même, dans l'antiquité, conserve une grande partie du rhythme et de la cadence primitive, dont le développement a constitué la musique. La peinture et la musique, tout en se distinguant du langage écrit et parlé proprement dit, n'en restent pas moins deux sortes de langage, puisqu'elles continuent à exprimer des mouvements de l'âme. Les rapports qu'on pourrait ainsi découvrir sont en très grand nombre, mais il n'en est pas moins vrai que, malgré ces similitudes persistantes, malgré la communauté de leur origine, tous ces arts, pris dans leurs caractères propres, constituent des arts distincts et qu'il n'est plus permis de confondre.

Il importe surtout de bien comprendre qu'ils n'existent réellement pas tant qu'ils se confondent avec le langage commun. Quelque poétique que nous puissions supposer un langage uniquement composé d'onomatopées et d'images, la poésie et la musique proprement dites n'existent pas tant que la prose n'est pas inventée, non plus que l'écriture figurative n'est encore la sculpture et la peinture. Ce langage, malgré ses images et son rhythme, de même que l'écriture, avec toutes ses figures d'hommes, d'animaux et d'objets de toutes natures, ne pouvait qu'exprimer des idées et des sentiments grossiers, tels que devaient les concevoir des intelligences à peine ébauchées. Pour que l'art existe dans le sens propre du mot, il faut qu'il se soit produit dans les esprits quelque chose de ce que nous appelons le sentiment esthétique; il faut que l'intelligence ait atteint à un développement qui lui permette enfin de faire une distinction quelconque de degré et de nature entre les impressions diverses, et d'attribuer à chacune un mode d'expression qui convienne à son caractère. Cela ne peut arriver que quand le langage et l'écriture première ne suffisent plus à l'expression de toutes les idées, et par conséquent lorsque les idées commencent à s'abstraire, à se généraliser.

Alors se produit dans l'intelligence un mouvement, dont les résultats contradictoires en apparence la forcent à des distinctions nouvelles. La puissance d'analyse, en se développant, rend l'œil plus exigeant sur les conditions d'imitation des objets, et complique de détails embarrassants l'écriture et le langage imitatifs. En même temps, cette même analyse distingue dans les objets ce qu'ils ont de commun ou de particulier, et par là crée des idées de rapports que l'imitation matérielle est impuissante à représenter. D'un côté, elle augmente les difficultés de l'expression figurative en complétant la perception des caractères matériels ; de l'autre, elle efface ou obscurcit ces mêmes caractères dans un grand nombre de conceptions plus purement intellectuelles. Dès lors, il faut bien imaginer de nouveaux modes d'expression qui soient en rapport avec l'état nouveau de l'intelligence, c'est-à-dire où l'élément objectif ait une moindre part, et qui puisse s'accommoder avec plus de docilité et de souplesse à tous les besoins de la pensée. Des signes conventionnels pouvaient seuls se prêter à ce rôle. Nous avons tâché d'expliquer comment on fut naturellement amené à les découvrir. La prose et l'écriture étaient dès lors trouvées, et ces merveilleux instruments, en se pliant sans peine à toutes les exigences du progrès intellectuel, lui furent d'un grand secours. Lorsque les idées abstraites et générales eurent leur mode spécial d'expression, les impressions concrètes devinrent le partage de la poésie et des arts. Le branle une fois donné, ils se distinguèrent vite les uns des autres par l'effet même du progrès analytique, qui marquait de plus en plus la distinction entre les diverses conceptions de l'intelligence.

Je n'ai pas besoin d'ajouter que si le caractère abstrait et général de certaines idées devient assez sensible, pour en rendre l'expression impossible par le mode de représentation qui constitue le langage primitif, cependant il s'en faut de beaucoup que les hommes de cette époque soient capables de se rendre compte de cette modification. Entre le progrès et la conscience du progrès, il y a un intervalle immense, et il faudra à l'homme un grand nombre de siècles pour passer de l'un à l'autre. L'antiquité ne s'est jamais rendu compte du changement qui s'opérait graduellement dans le point de vue d'où elle considérait les choses. L'objectivité est toujours restée en apparence la loi des intelligences. Platon et Aristote partagent l'erreur commune. Les philosophes modernes n'ont guère modifié que quelques points secondaires. L'âme humaine n'est toujours pour eux, au XIX^e^ siècle, que l'écho du monde extérieur, une sorte de miroir immobile, où se reflètent les caractères des objets plus ou moins spiritualisés. On peut dire que la loi de la science moderne, comme de la science antique, est toujours la croyance ou plutôt l'asservissement à l'objectivité.

CHAPITRE VI.

DE LA MUSIQUE MODERNE.

I. Développement subjectif, par la subordination du rhythme. — Sébastien Bach. — Beethoven. — Sensation. — Sentiment. — Amour instinctif et égoïste. — Amour intellectuel et dévoué. — II. Musique des sens. — Musique de l'âme. Musique italienne. Musique allemande. — Rossini. — Mozart. — Beethoven. — III. Création de l'harmonie. — Vrai caractère de l'harmonie. — IV. Rossini et l'harmonie musicale. — Du rôle de l'harmonie. — V. Les vrais créateurs de l'harmonie sont les Allemands. — Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven; Weber et le sentiment de la nature. — Richard Wagner.

§ I.

Pour la musique ma tâche est plus facile que pour les arts du dessin, car tout le monde à peu près convient de ses caractères psychologiques, et je ne sache pas qu'il se soit encore produit des réalistes en musique, qui prétendent la réduire à l'imitation des bruits réels. A cet égard, il n'y a donc pas de discussion possible. Mais il y a dans la psychologie des degrés, comme partout, puisque toute science, comme tout art, est le produit d'une intelligence dont le propre caractère est de progresser. C'est la série de ces degrés qu'il s'agit de déterminer.

Nous avons vu que dans le principe la musique n'est guère que l'expression de l'amour naturel que nous portons tous, plus ou moins, au rhythme. Le rhythme musical est dans la musique ce que sont dans la pensée et dans la sculpture la proportion et la symétrie, dans la littérature les correspondances d'idées, les balancements de phrases qui distinguent les œuvres des écrivains antiques, qui sont restées comme les caractères spéciaux de celles du XVIIe siècle et qui dominent encore dans le genre académique. Cet instinct du rhythme, l'élément le plus objectif de la musique, le plus indépendant de la pensée individuelle, en s'élargissant, en se variant, en se combinant dans une certaine mesure avec les exigences d'une intelligence plus développée, a donné naissance à toutes ces règles artificielles et convenues, à toutes ces combinaisons chromatiques et enharmoniques qui enchaînent la musique de Sébastien Bach, et à travers lesquelles son génie propre a souvent bien de la peine à se faire jour. Sa musique est pour ainsi dire armée d'une cuirasse; elle a quelque chose encore de solide et d'immobile qui peut convenir aux chants religieux, mais dont s'accommode mal la rapide mobilité de l'âme humaine. Et cependant la méthode de Bach est déjà un progrès immense, si on la compare à la forme liturgique et monotone du chant grégorien, où le rhythme, la cadence géométrique des sons domine presque seule.

Que l'on compare cet asservissement de la pensée à la tyrannie de l'instinct avec la liberté de la musique instrumentale de Beethoven, et l'on verra quel chemin a parcouru l'intelligence musicale. Chez lui, c'est l'âme qui domine, et qui donne à tout son empreinte. Il a brisé toutes les entraves, et son génie indépendant a plié les sons à n'être que les instruments de sa pensée. Sans doute le rhythme persiste, car la musique ne peut pas plus s'en passer que les arts du dessin de la proportion. Mais le rhythme, comme la proportion, n'est plus que la condition matérielle de l'art, ce n'est pas l'art lui-même, non plus que l'accent des langues rhythmiques ne constitue essentiellement le langage. Partout maintenant éclate la liberté de l'âme. Dès qu'elle a pris conscience d'elle-même, elle a emporté avec elle tous ces fils dont on prétendait l'enchaîner.

Mais si toute musique est désormais purement psychologique et subjective, il n'en résulte pas qu'il ne doive y avoir qu'un seul genre de musique. Il y a dans l'âme humaine mille sentiments divers et d'ordres différents, qui tous doivent trouver dans la musique leur expression. On peut les distinguer en deux catégories principales, susceptibles elles-mêmes d'une foule de subdivisions moins importantes. Il y a d'un côté les sentiments qui tiennent à la vie physique, de l'autre ceux qui se rapportent à la vie morale. Pour me faire mieux comprendre, j'aurai recours à un exemple. On peut dire, je crois, que l'amour est un des sentiments que tout homme a éprouvés. Mais tous ne l'ont pas éprouvé et ne peuvent pas l'éprouver de la même manière. Pour les uns, c'est un sentiment doux, agréable, joyeux;

ils semblent avoir remarqué, comme Descartes, que « dans l'amour le battement du pouls est égal et beaucoup plus grand et plus fort que de coutume; qu'on sent une douce chaleur dans la poitrine et que la digestion des viandes se fait fort promptement dans l'estomac, en sorte que cette passion est utile pour la santé. » (Descartes, *Traité des passions*, art. 97.) Ils aiment par hygiène, par tempérament, par plaisir. Aussi leurs sentiments n'ont-ils en général rien de bien violent, ni de bien profond, à moins que des obstacles persistants, en y mêlant d'autres passions, n'irritent en eux l'égoïsme physique, qui est le caractère réel de leur manière d'aimer. Cette sorte d'amour est celui de l'antiquité, celui des nations de l'Asie, et en général des peuples qui vivent dans les climats les plus chauds. L'amour chez eux est plus physique que moral; il tient plus au corps qu'au cœur; leurs passions les plus violentes ne sont guère qu'un délire des sens. Sur notre théâtre même, c'est celui que nous trouvons surtout au XVII^e siècle. Hermione, Phèdre, Roxane ne connaissent guère que l'amour égoïste et violent, ainsi que la plupart des personnages de Shakspeare. C'est ce que j'appellerais volontiers l'amour naturel ou instinctif.

Mais cet instinct, comme tous les autres, est susceptible de mille modifications successives, qui ne sont que des manifestations particulières du développement général de l'intelligence. Nous spiritualisons nos passions, comme nos impressions élémentaires, car le progrès n'est qu'une série de métamorphoses, qui s'étendent sans cesse du centre à la circonférence, à mesure que le centre intellectuel s'élève et se transforme par la perception de rapports nouveaux et par la combinaison de nouvelles idées. Quand l'homme arrive à entrevoir que le but unique de la vie est de développer en lui toutes ses facultés et d'exalter toutes ses puissances intellectuelles, en les étendant sans relâche au delà des limites présentes, il comprend que l'égoïsme physique n'est qu'une forme inférieure de son âme, et qu'il doit y ajouter ce qu'on pourrait appeler l'égoïsme moral, c'est-à-dire que, sans tomber dans les exagérations ridicules et immorales qui condamnent absolument le corps et les jouissances naturelles, il doit surtout s'attacher à la poursuite des intérêts moraux et des jouissances intellectuelles. Alors les liens qui unissent les hommes et les sexes ne se réduisent plus pour eux à un échange de services ni à une communauté d'utilité et de plaisirs, mais ils y ajoutent un échange de sentiments et d'idées, une communion plus complètement intellectuelle. L'amour alors devient surtout l'amour des âmes, et l'on y recherche moins les émotions des sens que les émotions morales. Par là même il devient plus profond, plus vivant, plus tenace, précisément parce qu'il transforme et spiritualise les joies du corps par l'addition de jouissances d'un ordre plus élevé, et qui remuent l'âme tout entière. Mais par cela même qu'elles tiennent aux parties les plus essentielles de notre être moral, et que le caractère de tout développement intellectuel est de nous attacher d'une foi de plus en plus vive et d'un amour de plus en plus puissant à tout ce qui seconde et manifeste en nous ce développement, on comprend que tout ce qui le traverse et l'arrête, que tout ce qui nous arrache ces jouissances intimes, qui étaient pour nous le signe et l'effet de notre vie et de notre activité morales, doit laisser au fond de l'âme, pour un temps plus ou moins long, un de ces désespoirs poignants dont la muette étreinte laisse bien loin derrière elle toutes les violences de l'amour purement physique, trompé dans son attente. Tel est le caractère le plus ordinaire de l'amour, tel qu'il est dépeint dans les romans de George Sand (1).

Il faudrait, pour que cette analyse fût complète, marquer entre les deux extrêmes bien des degrés intermédiaires, bien des combinaisons diverses des deux éléments que nous avons considérés à part, et qui par les proportions de leur mélange constituent autant de sortes d'amours différents. Mais je n'ai pas la prétention d'épuiser ce sujet; j'ai voulu seulement montrer par un exemple ce que j'entends par la spiritualisation des sentiments. Si j'ai choisi l'amour, c'est que ce sentiment est celui qui a inspiré la plupart des compositeurs modernes, et que cet exemple, mieux approprié que tout autre à mon sujet, me permet de mieux marquer par leurs traits principaux les deux genres de compositions musicales dont je veux parler.

---

(1) George Sand est à peu près le seul écrivain contemporain qui ait compris cette grandeur de l'amour. Beaucoup de gens n'ont vu qu'une fantaisie dans ces peintures vivantes, parce qu'en effet cette sorte d'amour est bien rare, et cela par la faute des femmes. Leur intelligence, que n'a cultivée aucune éducation sérieuse, et qui est le plus souvent encore abaissée par la préoccupation exclusive des niaiseries religieuses, les met en dehors de toute communauté de vie intellectuelle. L'amour ne cessera d'être une passion purement physique que quand les femmes seront en état d'entrer en correspondance de pensée avec leurs maris. Jusqu'alors l'amour restera instinctif chez la femme, et le deviendra forcément chez les hommes les mieux disposés à le comprendre autrement. Nous sommes si loin de ce progrès que, aux yeux de bien des gens, les romans de G. Sand sont encore immoraux. Les femmes surtout n'en parlent qu'en baissant les yeux,

§ II.

Les unes, en effet, sont plus spécialement physiques, les autres, plus exclusivement morales. Il semble convenu que la musique italienne est sensuelle, la musique allemande sentimentale. Il en est de cette distinction exactement comme de celle des coloristes et des dessinateurs, c'est-à-dire que si elle est vraie par certains

---

et je ne suis pas bien sûr que la plupart fussent en état de faire une distinction entre eux et les œuvres obscènes de Pigault Lebrun. Cet incroyable abaissement d'âme tient à l'enseignement qu'elles reçoivent. Le confesseur, obsédé du démon de la chair, par l'effet même de son vœu de chasteté, confond volontiers Mauprat et le chevalier de Faublas. Il suffit du mot amour pour réveiller, dans son imagination malsaine et échauffée par la privation, toutes les tentations corporelles, et il ne manque pas de communiquer à sa pénitente cette confusion immorale. Il en résulte que les livres les mieux faits pour élever l'âme deviennent, par le fait, corrupteurs, grâce à la corruption intime des intelligences, qui en dénaturent les enseignements. La grande plaie de notre société, c'est l'abaissement intellectuel des femmes, gâtées par le matérialisme grossier du catholicisme, d'autant plus funeste qu'il est latent et voilé.

côtés, elle est fausse par plusieurs autres. Bellini, quoique Italien, n'est pas uniquement sensuel, et dans les œuvres de Mercadante, de Donizetti, de Rossini, de Verdi, il ne serait pas difficile de trouver bien des arguments contre ce préjugé. Cependant, il faut bien le reconnaître, de même que les coloristes en général se laissent assez volontiers à négliger la ligne et l'expression morale, les compositeurs italiens paraissent plus préoccupés de la beauté des sons que de l'expression des sentiments. Ils semblent souvent chanter pour chanter et s'enivrent du charme de leurs mélodies au point d'oublier parfois de leur donner un sens. Compositeurs et chanteurs ne résistent guère à la tentation des belles notes. Ils se lassent vite du pathétique, et s'en dédommagent tant qu'ils peuvent par des cavatines et des roulades; leur oreille et leur goût ne s'offensent jamais des fioritures, pourvu qu'elles soient bien rendues, et ce mélange singulier, qui nous choque souvent, est pour eux un charme.

Pourquoi? C'est qu'en réalité leur émotion est souvent superficielle. Aussi sont-ils admirables dans la musique bouffe; ils sont là dans leur véritable élément et nul ne les y surpassera. Mais, dans la musique pathétique, leur infériorité me paraît évidente; il semble trop souvent qu'ils se fassent un jeu de distraire l'émotion. Les parties les plus émouvantes de la *Favorite* et de la *Lucie* s'entremêlent de fioritures inattendues qui dépitent et irritent. Sauf deux ou trois morceaux, l'expression des sentiments garde quelque chose de superficiel et de sensuel qui ne va pas jusqu'à l'âme. Et si je cite Donizetti, c'est que, à part Bellini, qui n'est guère Italien que par la forme, c'est de tous les maîtres italiens que je connaisse celui qui me paraît le plus près du pathétique moral. Rossini, supérieur à Donizetti par tant d'autres côtés, lui est inférieur pour l'expression des sentiments. J'ai beau l'admirer, je ne puis m'émouvoir en l'entendant. Je ne sens pas dans sa musique l'accent d'une âme vraiment émue; il joue avec la passion, et l'enveloppe de tant de parures musicales, que je ne la vois plus. C'est un admirable artiste, le plus merveilleux faiseur de mélodies; nul n'a comme lui la grâce, la souplesse, la limpidité de la phrase musicale; il lui manque d'être un poète; il a l'instinct et la science de son art plus qu'il n'en a la foi. Son génie est si essentiellement musical, qu'il semble faire de la musique, comme M. Jourdain faisait de la prose, sans s'en douter, et je suis sûr que plus d'une fois il a dû s'étonner de l'admiration dont il était l'objet, quand il y était moins habitué. C'est cette incroyable facilité de nature, secondée de toutes les séductions d'une sorte d'idolâtrie, qui ont endormi Rossini au milieu de triomphes trop certains. S'il avait eu plus à lutter, s'il avait eu affaire à un public moins accessible aux séductions de la forme, moins disposé à sacrifier la profondeur de la pensée et du sentiment à la limpidité du dessin et à l'éclat du coloris, je suis convaincu qu'il n'aurait fallu que quelques efforts à un génie aussi bien doué que le sien, pour pénétrer un peu plus avant sous cette enveloppe à la surface de laquelle il se joue.

De tous les maîtres de l'Allemagne, il n'y en a pas un seul, à mon avis, pas même peut-être Mozart, qui ait été doué par la nature d'un génie musical égal à celui de Rossini, et cependant je crois fermement que, dans la postérité, la gloire de Weber, de Mozart, de Beethoven dépassera celle de Rossini. La raison, c'est que celui-ci, avec toutes ses innovations et ses hardiesses musicales, n'a pas poussé son art dans la véritable voie du progrès, c'est-à-dire vers l'étude et l'expression de plus en plus profonde des sentiments et des passions de l'âme humaine. Les historiens de l'art musical n'oublieront jamais qu'il fut le véritable créateur de l'harmonie en Italie, et que ce fut lui qui força ses concitoyens à comprendre enfin les procédés musicaux de Mozart, qu'ils trouvaient auparavant trop compliqués; les dilettantes se rappelleront toujours avec plaisir ces morceaux si bien rhythmés, si bien conduits et si clairs dans leur complexité, dont ses œuvres sont remplies, mais quand on voudra être ému, remué, on en reviendra aux maîtres de la musique allemande, on ira entendre les opéras de Mozart et de Weber, les symphonies de Beethoven. C'est là qu'on retrouvera toujours vivante cette grande musique humaine, qui sans doute un jour ou l'autre sera dépassée, mais qui ne périra pas, parce qu'on y sent palpiter une âme, parce qu'en exprimant des sentiments que l'avenir ne pourra que développer, ces grands hommes se sont exprimés eux-mêmes avec une énergie et une conviction qui ont manqué jusqu'ici à la musique italienne, parce qu'enfin l'avenir est à la psychologie, et que ce qui parle à l'homme de l'homme le touche désormais de trop près pour qu'il s'en puisse lasser.

Nous avons vu que dans l'antiquité, le rhythme musical s'impose même à l'expression de la pensée et la jette dans un moule convenu et uniforme, qui la prive d'une partie de sa puissance. On peut donc dire que la langue elle-même est soumise à la tyrannie de la musique. Mais en même temps, par une contradiction dont les anciens ne pouvaient avoir conscience, parce qu'elle tenait à l'état même de leurs esprits, la musique n'a pas d'existence indépendante. Elle est intimement liée, et on peut dire asservie au langage. Elle sert uniquement d'accompagnement à la parole. Le chant n'existe pas pour lui-même, et la symphonie instrumentale y est inconnue.

Ce progrès date presque de nos jours ; c'est la conséquence du développement des tendances psychologiques. A mesure que l'on a reconnu que chaque instrument était plus propre à l'expression de tel ou tel sentiment, on a pu les combiner de manière à exprimer les différentes nuances des passions qu'on voulait exprimer. Au lieu de l'harmonie nécessairement étroite et raide de la musique grecque et du plain-chant, on est arrivé progressivement par l'union des notes et des timbres divers à la flexibilité souple et variée de l'harmonie moderne. Plus tard, à force d'élargir le cadre, on put ajouter à l'harmonie des sons l'harmonie des bruits. La mélodie, depuis longtemps trouvée, reçut son complément d'expression par l'addition des instruments de toutes natures qui, par la concordance et par la dissonance des notes, furent chargés d'en nuancer ou d'en modifier la signification.

§ III.

Il est heureux pour le progrès de la musique, dans les temps modernes, qu'il nous soit resté si peu de traces du système antique, et surtout qu'il soit demeuré si longtemps inconnu. C'est grâce à cette ignorance que la critique a épargné aux musiciens les tracasseries de toutes natures qu'elle a fait et qu'elle fait encore subir aux autres arts. Les grands novateurs ont eu à lutter contre les jalousies de la médiocrité, contre les entêtements de la scholastique, contre les préjugés de la foule; mais ils en ont triomphé, parce que ces sentiments et ces préjugés n'étaient fondés que sur des habitudes, et n'avaient pas à invoquer des traditions classiques et séculaires, comme la poésie et la sculpture. Ils n'ont soulevé que des colères passagères; ils ont étonné, non scandalisé. Les critiques hostiles n'avaient pas sous la main tout un arsenal de vieilles armes léguées par l'antiquité; ils ne pouvaient, comme les adorateurs exclusifs de Sophocle et de Phidias, étaler leur érudition, citer des textes, invoquer Aristote. Il manquait à leur intolérance et à leur routine d'être devenue une religion et de pouvoir écraser leurs adversaires sous la masse des témoignages. Faute de tradition suffisamment autorisée, ils ont été forcés de laisser la porte ouverte au progrès. Il leur a manqué cette immense cohue de badauds, toujours prêts à prendre les armes au nom du goût éternel, des saines traditions, du grand art antique et autres niaiseries classiques, nées de la superstition du passé et du besoin persistant de se payer de mots, à défaut de raisons. L'art musical, depuis le moyen-âge, a eu la chance de ne trouver sur son chemin aucun d'Aubignac et de pouvoir se développer tranquillement sans être régenté par aucune académie. Il en est résulté que la foule a cru pouvoir s'abandonner sans remords au plaisir d'entendre des chefs-d'œuvre, puisque personne ne pouvait lui prouver qu'elle se rendait coupable d'impiété envers aucune idole connue dans l'histoire grecque.

Les plus dangereux ennemis de la musique furent les mathématiciens. On peut dire que l'harmonie est née du jour où l'on a connu l'orgue. La possibilité d'émettre à la fois deux sons différents fit bientôt imaginer des chants à deux, trois et quatre parties. « Toutefois, il était impossible que, dans le moyen-âge, l'harmonie s'élevât, même lentement, aux immenses développements qu'il était dans sa destinée d'atteindre un jour. Sans parler du petit nombre et de l'imperfection des instruments alors en usage, de la maladresse des exécutants, de l'état inculte et rustique des voix capables de chanter, un obstacle plus grand et plus insurmontable devait lui interdire tout progrès et comprimer sa tendance naturelle à l'accroissement; cet obstacle, on le devine déjà, c'était la scholastique. Par malheur pour la nouvelle musique, elle se composait en partie de calculs et de rapports mathématiques. C'en fut assez pour séduire les docteurs; ils la revendiquèrent comme leur patrimoine. Une fois prisonnière d'Aristote, est-il besoin de dire que tout perfectionnement lui fut interdit, et qu'elle resta étrangère à toutes les révolutions du goût pendant cinq cents ans, même à celles qui modifièrent si vivement l'architecture et la nouvelle langue poétique? Dès le onzième siècle, elle était condamnée à l'immobilité des catégories... Au lieu de songer à faire des chants agréables et à plaire à l'oreille, on combinait sur le papier les arrangements de notes les plus bizarres; on les disposait en chapelets, en croix, en ovale, en losange. La science musicale se réduisait à des gentillesses de dessin et à des exercices de géométrie, qui sont à la véritable musique ce qu'est à la poésie l'art des acrostiches et des bouts rimés (1). »

Dans les siècles suivants, on trouve la trace de quelques efforts isolés pour relever la musique de cet abaissement. La mélodie commence à se faire jour. Adam de la Hâle, célèbre trouvère, connu sous le nom du Bossu d'Arras, inventa la musique dramatique; ce fut lui qui fit le premier opéra comique dont on ait conservé la trace. Cet opéra, intitulé le *Jeu de Robin et de Marion*, fut représenté, vers 1285, à Naples, devant Charles d'Anjou. Plusieurs airs sont d'une mélodie gracieuse et presque régulière.

---

(1) Rossini et l'avenir de la musique, par M. Vitet, de l'Académie française. Nous avons emprunté à ce travail, très clair et très savant, une partie des renseignements qui suivent.

Mais ce fut seulement à la fin du XVIe siècle que l'usage de représenter des opéras s'établit en Italie. « Enfin, dit M. Vitet, Claude Monteverde, en 1607, fit jouer à Venise un Orfeo dont la réputation fut immense et qui déjà offrait de notables perfectionnements. On possède la partition de Monteverde, et l'on y voit que son orchestre était composé de trente-deux instruments de treize espèces différentes. Une si grande quantité de parties semble prodigieuse pour l'époque, et l'on a peine à concevoir que l'harmonie, qui la veille encore languissait dans sa pauvreté scholastique, fût devenue subitement si riche et si compliquée. Mais tout s'explique d'un seul mot. Ces treize espèces d'instruments ne parlaient jamais en même temps; c'étaient autant de petits orchestres particuliers, qui, comme les acteurs, ne prenaient la parole que chacun à son tour. Ce qu'il y avait d'assez ingénieux, c'est qu'un instrument était affecté à chaque personnage : les esprits infernaux étaient accompagnés par deux orgues, Proserpine par deux basses de viole, Pluton par quatre trombones, Apollon et le chœur des bergers par le flageolet; Eurydice chantait au son de dix dessus de viole ou violes à bras (viole da brazzo), et une harpe double (arpa doppia) répétait les accents du chœur des nymphes. On voit que cette multiplicité d'instruments ne produisait pas une grande complication d'harmonie; il devait en résulter seulement beaucoup de variété dans les mélodies. »

Marcello, Scarlatti, Leo, Durante, Pergolese, Jomelli continuent en Italie le mouvement, auquel la France et Lulli restent étrangers. Mais il ne faut pas se faire illusion. Ce sont les Italiens qui donnent l'impulsion aux développements de l'harmonie, mais en réalité ce n'est pas l'harmonie qu'ils cherchent. Ils ne la conçoivent que comme auxiliaire de la mélodie; ils vont même jusqu'à la supprimer au profit de sa rivale. L'orchestre, qui semble être le domaine naturel de l'harmonie, se met à chanter et le chanteur l'accompagne. En somme, tous les progrès de l'harmonie aboutissent au triomphe de la mélodie. C'est à celle-ci que les Gugliemi, les Paësiello, les Cimerosa consacreront tout leur talent. Le génie toujours un peu superficiel et étroit de l'Italie n'a jamais senti le besoin de plonger dans les profondeurs psychologiques, qui sont la vraie raison d'être de l'harmonie. Ils la supportent dans une certaine mesure, comme moyen de varier et de nuancer la mélodie, mais ils n'y cherchent pas le retentissement des orages de l'âme humaine. Ils n'imaginent pas que la mélodie puisse être moins dramatique que l'harmonie. Ils ne comprennent pas que la mélodie n'exprime pour ainsi dire des passions que leur apparence définissable; elle n'en reproduit que ce que l'homme en peut apercevoir et distinguer nettement en lui-même; mais tout ce côté obscur, toute cette agitation en quelque sorte souterraine qui échappe à une expression nettement définie, et que ne peut embrasser la précision trop étroite du langage, voilà ce qui est du domaine naturel de l'harmonie, voilà ce qu'elle reproduit comme un écho plus sourd et plus lointain de ces tumultes qui se produisent au plus profond de l'âme. Elle ajoute à la mélodie ce qu'ajoute à la vue d'une tempête l'audition de ses bruits et de ses rugissements. Tel est le véritable rôle de l'harmonie, dans la musique vraiment humaine, telle que l'ont comprise les grands compositeurs de l'Allemagne. L'Italie n'est jamais arrivée à cette conception de l'art; elle se borne trop pour cela à chercher dans la musique des sensations. Pour le goût italien, l'harmonie a pour rôle de corriger la précision un peu sèche et nue de la mélodie; elle en noie les contours trop arrêtés et trop durs dans une demi-ombre qui plaît davantage au regard. C'est une sorte de glacis que le musicien étend sur les couleurs un peu crues du tableau, et qui lui donne quelque chose de plus doux et de plus harmonieux. Ce n'est pas pour eux une question d'art et d'expression, mais de plaisir.

§ IV.

Rossini a eu beau multiplier les instruments de l'orchestre et étaler au devant du théâtre une véritable armée de musiciens, il n'a pas fait faire à l'harmonie un progrès véritable. Je dirai plus, il l'a engagée dans une voie mauvaise; il a faussé le goût du public. Le développement harmonique doit être en rapport avec la profondeur et la complexité des sentiments exprimés par la musique. Il serait ridicule de faire soutenir un opéra comique par un de ces formidables orchestres qui sont devenus à la mode. Or, quelles sont les passions profondes et violentes qu'a exprimées Rossini? Où sont les peintures formidables qui nécessitaient un pareil déploiement d'harmonie? Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que ses conceptions les plus dramatiques gardent je ne sais quoi de superficiel et d'incomplet. Est-ce bien vraiment la profondeur du sentiment, l'énergie des peintures qui ont fait le succès de Guillaume Tell? Qu'y a-t-il à cet égard dans la partition de Guillaume Tell qui ne soit à un degré bien supérieur dans la tragédie de Schiller? Et Othello! quelle plus belle occasion pouvait avoir le compositeur de déployer toute sa puissance dramatique, si son génie tragique eût été à la hauteur de Shakspeare? Les admirateurs les plus fervents de Rossini le reconnaissent. « Othello, dit M. Blaze de Bury, a pour lui son entrée dans le finale, sa grande phrase si pathétique dans le duo du second acte et des récitatifs du troisième; mais c'est là tout. Enlevez au rôle ces trois ou quatre éclairs, et vous allez, ne vous en déplaise, le voir rentrer soudain dans cette catégorie de

Turcs à cavatines et à vestes brodées, si chers de tout temps aux ténors italiens... C'était là un Othello d'opéra italien, et, soyons francs, l'Othello tel que Rossini l'avait entrevu dans l'orientalisme napolitain de ses vingt ans. Bien entendu que le vertueux père de Desdémone n'a jamais représenté autre chose qu'une partie de basse qui, sans lui, eût manqué aux deux finales. Après cela, que le digne homme s'appelât Elmiro ou Brabantio, une fois sa réplique donnée, l'affaire, j'imagine, importait assez peu. Quant à Iago, il ne l'a pas même soupçonné. *Honest Iago!* essayez donc de rendre avec des violons et des hautbois le sublime et l'immensité de cette parole! Le Iago de Rossini, c'est tout simplement le *traditore* du mélodrame italien, ce drôle qui orne sa toque d'une plume rouge et porte un pourpoint sombre en signe de la noirceur de son âme. Comme il a un billet à remettre dans la pièce, on lui a donné un duo; il le chante, puis se retire et tout est dit. Iago, c'est le *secondo basso cantante* de la troupe, comme Elmiro en est le *primo basso.* »

La seule passion que Rossini ait à peu près rendue dans ce drame terrible d'*Othello,* c'est la plus simple, la moins compliquée, et en un certain sens la moins profonde, celle de Desdémone. L'amour de Desdémone est en effet, dans Shakspeare, une passion naïve, une sorte de délire involontaire, un anéantissement sans calcul de la personnalité, comme le sont presque toujours les amours de femmes dans le théâtre de ce grand poète. C'est un simple coup de foudre, dans lequel il ne faut pas chercher les profondeurs psychologiques et les luttes morales de la Phèdre de Racine. L'amour de Desdémone, comme celui de Juliette, est soudain et irréfléchi ; on dirait une vague, soulevée par un coup de vent subit, qui la submerge tout d'un coup, sans qu'elle songe un instant à résister. C'est l'amour instinctif des races primitives, tel qu'il doit se produire dans des intelligences entièrement assujéties à l'impression première, trop peu développées pour saisir en elles-mêmes les premiers commencements de la passion, trop asservies pour lui faire obstacle et en contenir le débordement. Ce qui fait l'énergie apparente de leurs sentiments, c'est la faiblesse toute passive de leurs âmes, ouvertes à tous les assauts. Cet envahissement subit, sans nuances et sans degré apparent, de l'être tout entier, que les anciens ne pouvaient expliquer que par un coup de la fatalité, est resté le caractère de l'amour dans les contrées méridionales. Shakspeare l'a conservé tel qu'il le trouvait dans les légendes italiennes, d'où il a tiré les drames de Romeo et Juliette et d'Othello. Dès lors, on doit concevoir pourquoi Rossini, incapable de comprendre et de rendre les caractères complexes et tourmentés d'Othello et d'Iago, a pu à peu près exprimer l'amour de Desdémone. La simplicité tout élémentaire, tout instinctive de cette sorte de passion, se trouvait à la portée de son génie limpide, ennemi de toute complication et l'on peut dire de toute profondeur psychologique.

Mais, par la même raison, on doit comprendre combien l'harmonie, dont le vrai rôle est d'exprimer les luttes de l'âme, devrait être simple dans ces œuvres musicales, d'où la lutte est absente, où l'âme ne se peint que par ses côtés extérieurs, par ses actes, et dont l'effet dramatique tient plus aux souvenirs des poèmes auxquels elles sont empruntées et au jeu passionné des acteurs qu'à la puissance réelle de la partition. La musique de Rossini, réduite à elle seule, séparée des paroles, dépouillée du pathétique qu'elle devait à des cantatrices comme la Malibran ou la Pasta, et de celui qu'elle emprunte aux situations, demeurerait toujours une musique admirablement limpide, simple, facile, mélodieuse; mais je suis convaincu qu'elle perdrait presque toute sa valeur comme musique dramatique, et que l'immense déploiement de son organisme harmonique serait complètement inintelligible.

Je ne demande pas qu'on soumette à la même épreuve les symphonies de Beethoven, puisqu'elles ont été faites pour tirer d'elles-mêmes toute leur valeur, ni même la musique de Fidélio, parce qu'on pourrait me dire que c'est encore une symphonie, dont le drame n'est que le prétexte et où les paroles et le chant ne sont que des accessoires. Mais qu'on essaye sur le *Don Juan* de Mozart. Ou je me trompe fort, ou les caractères, les passions demeureront reconnaissables. On pourra suivre, non pas la série des actions, mais celle des sentiments, sinon dans toutes leurs nuances, au moins dans leurs traits principaux. Sans paroles, sans jeu théâtral, le drame persistera par la puissance seule de la musique, et l'harmonie gardera son véritable sens.

J'ai longuement insisté sur ce point, parce qu'il me paraît capital. C'est là qu'est le vrai développement de la musique moderne, et sa supériorité réelle sur la musique d'autrefois. Comme les autres arts, elle s'est transformée, et plus même que les autres, à mesure que l'âme humaine, revenant à elle-même, se dégageait de la sensation physique, pour pénétrer plus profondément dans son propre domaine. Il importe de bien comprendre que ce n'est pas le nombre des instruments qui constitue la supériorité de l'harmonie, non plus que la complication des parties. Si la mélodie exprime en quelque sorte la partie reconnue, définie des sentiments, l'harmonie en reproduit les éléments obscurs, profonds, elle traduit au dehors les échos de la vie mystérieuse et double que chacun de nous porte en soi, et dont la progressive élucidation constitue le développement même de l'observation psychologique. A ce point de vue, on peut dire que la mélodie exprime le passé ou le présent, tandis que l'harmonie porte en elle l'avenir. Je voudrais bien ne pas avoir l'air de faire de la métaphysique et d'assembler volontairement des obscurités pour avoir l'air profond; mais il m'est impossible d'exprimer autrement ma pensée, à moins d'entrer dans quelques explications.

L'âme humaine est en croissance perpétuelle, et la connaissance qu'elle acquiert d'elle-même se développe dans la même proportion. Le premier de ces mouvements constitue la possibilité et la nécessité du progrès dans chaque homme; le second, par l'addition constante des éléments qu'il met au service de l'observation psychologique, devient bientôt l'auxiliaire principal du progrès dans chaque homme et par conséquent dans l'humanité. Par la même raison, chacun de nous sait qu'à chaque pas, à chaque mouvement que nous faisons, nous découvrons à la fois de nouveaux points lumineux et de nouveaux points obscurs. C'est-à-dire que, à chaque sentiment que nous éprouvons, à chaque idée que nous sentons naître en nous, nous acquiérons la conscience d'avoir ajouté quelque chose à notre expérience et à notre science. Le sentiment, l'idée nouvelle qui viennent de se produire nous sont parfaitement clairs par un certain côté, mais en même temps ils projettent derrière eux une ombre nouvelle, qui n'est que la série indéfinie des déductions qu'ils renferment et des combinaisons possibles de ce sentiment et de cette idée avec tout ce qui existe déjà dans notre âme, et que l'avenir seul pourra nous faire connaître. En même temps que nous prenons connaissance de l'état présent de notre âme, nous restons dans l'ignorance de ce qui résultera, pour son état ultérieur, de l'élément nouveau qui s'y ajoute. Cela est vrai, surtout des passions violentes, profondes et complexes. Par leur profondeur et leur complexité, elles intéressent et agitent l'âme tout entière, tandis que leur violence même attire et repousse à la fois, par un effet contradictoire, l'attention de l'esprit, appelle et brise l'effort de la volonté. Il en résulte que plus l'âme est profondément bouleversée, plus il y a de luttes et de confusions entre les impressions, les désirs, les craintes, les idées diverses qui s'entrecroisent et se succèdent, plus aussi il est impossible de prévoir quelle sera l'issue, car il faut bien comprendre que l'énergie réelle des passions ne se manifeste que par l'énergie des résistances qu'elles opposent aux sentiments contraires, et que si par conséquent la mélodie peut bien exprimer l'état présent, c'est-à-dire la prédominance accidentelle de tel ou tel élément, l'harmonie exprimera surtout le grondement en quelque sorte souterrain des éléments vaincus qui aspirent à prendre leur revanche. Pour que l'harmonie puisse développer toutes ses ressources, il faut donc qu'il y ait lutte. C'est précisément pour cela qu'elle est restée inconnue à la musique ancienne et qu'elle n'a pu révéler toute sa puissance que dans les créations essentiellement dramatiques de Mozart et dans les symphonies violentes et tourmentées de Beethoven. C'est par la même raison qu'elle convient assez peu au génie moins profond et aux tendances moins psychologiques de la musique italienne. Elle n'est alors qu'un hors-d'œuvre plus ou moins savant, dont les finesses peuvent plaire aux oreilles exercées des dilettantes, comme les littératures raffinées des époques de décadence, comme les habiletés de métier et d'effet des arts d'imitation, qui sacrifient la pensée aux subtilités de l'exécution. Mais ceux qui cherchent dans la musique quelque chose de plus profond et de plus humain ne pourront jamais voir dans les exagérations harmoniques de Rossini qu'un abus du procédé et un véritable contre-sens musical.

§ V.

Aussi n'est-ce pas en Italie, si je ne me trompe, qu'il faut chercher les véritables inventeurs de l'harmonie. Les compositeurs italiens ont fondé l'orchestre, mais ils ne lui ont attribué que par exception son véritable rôle. Gluck me paraît être le premier qui en ait un juste sentiment. On peut lui reprocher avec raison son dédain injuste pour la mélodie ; il n'en est pas moins vrai que c'est lui qui a commencé à soustraire l'harmonie au rôle subalterne qui lui avait été jusqu'alors assigné. Elle était la servante du drame ; il la fit son égale. A côté du drame qui se développait sur la scène, il installa à l'orchestre un second drame qui servit de contre-partie et pour ainsi de commentaire au premier. On connaît l'histoire, si souvent citée, de la représentation d'Iphigénie en Tauride. Quand Oreste chante : le calme rentre dans mon âme, l'accompagnement est sombre et tumultueux. On reprochait à Gluck ce contre-sens : « N'écoutez pas Oreste, s'écria-t-il avec colère ; il dit qu'il est calme, mais il ment. » Haydn, à peu près à la même époque, accomplissait en Allemagne la même révolution, avec plus de décision encore. C'est Mozart qui l'acheva.

Dès lors le rôle de l'harmonie est nettement tracé; toute hésitation a disparu. L'orchestre prend définitivement sa place dans l'expression du drame; il intervient résolûment dans l'action; il développe et complète les caractères.

C'est par là que Mozart peut être considéré véritablement comme l'inventeur de la musique dramatique. Il ne se contente pas, comme on avait fait jusqu'à lui, d'interpréter, d'imiter en quelque sorte les personnages créés par les poëtes. Il les achève, il les recrée pour ainsi dire. Il reprend Don Juan, tel qu'il est sorti de la légende espagnole et du génie de Molière, et, sans le dénaturer, il le complète. Aux moyens d'expression dont dispose la langue parlée, il ajoute ceux qui lui manquent et qui n'appartiennent qu'à la musique. Par la mélodie, il nous donne tout le rôle visible de Don Juan; par l'harmonie, il le commente, et fait saillir tout ce côté obscur et intime, cette seconde partie de l'homme, pour ainsi dire, qui échappe à l'expression trop précise et trop arrêtée de la langue parlée. C'est là qu'il triomphe; c'est par là qu'il se montre aussi puissant, aussi créateur que Molière et Shakspeare. L'harmonie entre ses mains devient une véritable langue, la langue des sous-entendus, de l'indéfinissable, de toutes les énigmes et des obscurités cachées au plus profond de l'âme.

Un seul homme devait le dépasser dans l'expression des passions et de leurs mystères, dans la traduction de toutes les agitations du cœur et de la pensée : c'était Beethoven. Sa musique n'est guère que de la pure psychologie, mais de la psychologie vivante et souffrante. Pendant que Mozart, s'identifiant aux caractères et aux passions de ses personnages, pénètre dans leur âme pour leur en arracher le secret, Beethoven ne sort pas de lui-même. C'est là, dans ses souffrances, dans ses aspirations, dans ses doutes, dans ses exaltations comme dans ses défaillances qu'il trouve l'inépuisable source de ses chants.

Dès lors la musique, comme les autres arts, était entrée dans le mouvement psychologique qui, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, n'a cessé de se marquer de plus en plus. La direction générale est maintenant bien nettement accusée, et les artistes modernes sont soustraits à tous les dangers d'erreur ou d'hésitation qui ont pu autrefois étouffer tant de génies naissants. Tout dépend désormais pour chacun de la puissance d'expression qu'il a reçue de sa naissance ou acquise par ses efforts. Le nombre des passions et des sentiments humains est infini, et d'ailleurs en croissance perpétuelle. A chacun de choisir dans la mesure de ses forces. Aussi ne m'arrêterai-je pas à marquer les différences individuelles des grands musiciens contemporains. Elles peuvent constituer des différences de mérite entre eux ; il est permis de préférer Meyerbeer à Verdi ou Verdi à Meyerbeer, mais ces différences ne constituent pas des progrès dans l'histoire générale de l'art.

D'ailleurs, il serait ridicule de s'attendre à des transformations quotidiennes. L'art peut être comparé dans l'histoire de ses développements successifs à un voyageur qui gravirait une succession de pentes aboutissant à des plateaux, sur chacun desquels il s'arrêterait pour reconnaître le pays environnant et ses différents aspects. Le plateau le plus élevé où nous soyons parvenus jusqu'à présent, c'est celui où se sont arrêtés Mozart, Beethoven, Weber; mais chacun d'eux a regardé d'un côté différent, et a préféré certains aspects du paysage. Pour tous trois, l'art a le même caractère général, les mêmes ressources, le même but. Pour tous trois, la musique exprime l'âme par l'accord de la mélodie et de l'harmonie, mais chacun d'eux a choisi dans l'âme certain groupe de sentiments, auxquels ne convenaient pas absolument les mêmes moyens d'expression. Leurs successeurs, arrêtés à la même station, braquent à leur tour leurs longues vues sur tous les points de l'horizon, et y découvrent sans cesse des aspects qui ont échappé à leurs prédécesseurs. C'est là qu'ils resteront tant qu'ils n'auront pas épuisé les spectacles qu'ils ont sous les yeux.

Le progrès, tout indéfini et rapide qu'il puisse être, ne saurait être cependant une course au clocher. Il ne s'agit pas de marcher pour marcher, mais pour s'instruire, pour voir, pour comprendre. Chaque progrès sérieux est suivi d'une sorte de halte pendant laquelle l'esprit humain s'oriente, et s'assimile les conséquences du principe en possession duquel il est entré. Mozart, Beethoven ont décidément installé la musique sur le terrain de la psychologie. C'est à leurs successeurs de le reconnaître, et d'achever la conquête en s'emparant successivement de toutes les parties.

Parmi eux, le plus remarquable à mon avis, au point de vue du progrès général de la musique, c'est Weber. Sa musique est, dans l'histoire générale de l'art, ce que fut l'invention du paysage dans l'histoire de la peinture, ce que fut dans celle de la poésie l'expression de ce sentiment tout moderne qu'on appelle le sentiment de la nature. Ce n'est pas une révolution proprement dite, puisqu'il n'a conquis aucun moyen d'expression nouveau, mais il a appliqué à la peinture d'un nouveau genre d'émotions les moyens qui lui avaient été légués par ses prédécesseurs. Il a peint l'âme humaine dans une de ses manifestations qui avait jusque là échappé à la musique. Il a transporté l'art des villes dans les forêts et dans le monde surnaturel des génies, qui en peuplent les ombrages. Le *Freyschütz*, *Obéron* ont établi sur la scène la poésie romantique des légendes du Nord, avec leur demi-jour mystérieux, avec leurs créations fantastiques, avec le souvenir vivant de toutes ces apparitions gracieuses ou terribles que l'horreur des grands bois éveillait dans l'imagination superstitieuse de nos ancêtres.

Weber n'a pas laissé de successeurs. Je ne puis croire cependant qu'il ait épuisé le sentiment de la nature. Un jour ou l'autre, sa tradition sera reprise; la musique reviendra à la peinture des impressions champêtres, comme y sont revenues la peinture et la poésie, parce que désormais ces impressions font partie de nous-mêmes, et que nous y devenons chaque jour plus sensibles. Je ne demande pas qu'on reprenne ses génies et ses démons. Nous n'avons plus besoin, pour aimer les bois et en ressentir le charme poétique, de nous figurer des gnômes derrière chaque branche. Mais, pour n'être plus le séjour des esprits, les forêts n'en ont pas pour cela perdu leur ombrage, leur calme, leur vaste silence, leur tranquille et méditative solitude, et cela suffit pour que les impressions qu'elles font naître doivent trouver leur place dans les arts.

Si je ne craignais d'être trop long, je voudrais pouvoir dire quelques mots de la tentative récente d'un grand musicien que la sottise de nos soi-disant connaisseurs nous a empêchés d'entendre. Je veux parler de Wagner. Paris aura fort à faire, s'il veut qu'on lui pardonne l'incartade de son public routinier et badaud. Tous les amis sincères du progrès dans les arts doivent déplorer ce préjugé aveugle et tenace qui soulève toutes les médiocrités contre les chefs-d'œuvre qu'elles ne comprennent pas. Il est possible après tout que l'opéra de Wagner ne soit pas un chef-d'œuvre, et je n'en sais rien, n'ayant pu l'entendre. Mais j'ai le droit de le juger tel, jusqu'à preuve du contraire, et le soulèvement même des passions moutonnières crée pour moi un préjugé en sa faveur. C'est une épreuve à recommencer. Déjà le public, honteux de son emportement inconvenant, commence à s'y montrer disposé. Nous verrons alors si le musicien réformateur a réellement ajouté quelque chose d'essentiel à l'art de Mozart et de Beethoven,

CONCLUSION.

I. Objectivité primitive. — Progrès de l'analyse. — II. Indication des principaux termes de la série ascendante du progrès subjectif. — Réaction de Platon et d'Aristote contre le progrès. — III. Reprise du mouvement. — Stoïcisme, mysticisme, christianisme. — Réaction de la scholastique. — Descartes. — Philosophie objective du XVII^e siècle. — Locke. — Condillac. — Spiritualisme contemporain. — Subjectivisme allemand. — IV. Aperçu théorique.

§ I.

Le point de vue objectif est le seul d'où l'humanité, dans la première période de son développement, puisse considérer le monde. Aussi l'épopée descriptive et narrative est-elle historiquement la première forme littéraire de la pensée humaine. C'est le geste et le rhythme primitifs transportés dans la parole, c'est la représentation même par les mots des impressions sous leur forme matérielle. Enfin, c'est elle qui répond le plus directement au premier instinct intellectuel que nous voyons se développer dans l'enfant, celui de l'imitation (1). Par ce caractère et par tous ceux qui en dérivent, c'est celle qui convenait le mieux à l'enfance du genre humain.

---

(1) Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer que ce mot d'imitation a besoin d'être expliqué, tout clair qu'il semble. On a bientôt dit que l'imitation est la description et la représentation des objets et des spectacles extérieurs, ce qui est une erreur, et une pétition de

Mais, dans cette période, il s'est produit un mouvement que nous allons tâcher de résumer rapidement. Le point de vue général demeure objectif; cependant l'analyse, dès le temps d'Homère, a déjà fait dans l'intelligence un progrès remarquable.

1° L'idée générale que l'analyse moderne retrouve toujours au fond de chaque œuvre humaine, et qui n'est que l'expression inconsciente de la forme générale

principe, puisque ce que nous appelons objets extérieurs n'est qu'une réalisation factice en dehors de nous des impressions intérieures résultant des modifications subjectives de l'âme. Cette réalisation est l'effet naturel du point de vue matérialiste duquel l'homme enfant envisage les opérations de son intelligence. L'âme, frappée d'impressions diverses, résultant de sa propre nature, et dont la cause immédiate nous échappe encore, supprime la difficulté en attribuant comme cause à ces impressions ce qui n'en est que le résultat. Elle localise en quelque sorte dans ce que nous nommons le monde extérieur les modifications qu'elle éprouve et qu'elle ne peut connaître qu'en elle-même. C'est ainsi que le matérialisme n'est qu'une explication grossière des phénomènes intérieurs dont la filiation se dérobe à notre observation. C'est une illusion qui tient à notre ignorance psychologique. C'est pour cela que le matérialisme, et sous un terme plus général, l'objectivisme est la philosophie des premiers âges de l'humanité. A mesure que nous pénétrons dans l'étude de la psychologie, les limites des explications matérialistes se restreignent, et l'objectivisme universel se nuance et se transforme progressivement par l'introduction successive d'explications subjectives, dont le mélange contradictoire complique les théories de difficultés inattendues. Ce que nous appelons l'imitation n'est que l'expression de nos impressions intérieures transmise d'une intelligence à l'autre par les procédés les plus élémentaires et les plus appropriés aux explications matérialistes, qui constituent toute la philosophie de l'enfant et de l'homme primitif.

de l'esprit de son auteur, devient de plus en plus précise. Au lieu de cette conception indécise et obscure de puissances mystérieuses engagées dans une lutte sans fin, telle qu'elle se présente dans le Rig-véda, nous trouvons dans l'épopée homérique les traits généraux d'une histoire des institutions sociales, des croyances religieuses et morales de l'homme. Sans doute, il serait ridicule de prêter à Homère l'intention réfléchie de faire le tableau de son époque; mais il l'a fait sans en avoir conscience, et ce tableau nous montre une société bien plus complètement organisée que celle des premières épopées religieuses. Quelquefois même, dans Homère, la pensée prend une forme déjà réfléchie, celle de la maxime générale, et si ces maximes, du reste très rares, ont pu être introduites plus tard, il n'est pas impossible cependant que quelques-unes appartiennent réellement au temps d'Homère. Elles abondent dans Hésiode, qui, sans être son contemporain, n'en est pas, autant qu'on peut le supposer, séparé par un bien grand nombre de siècles.

2° Si nous examinons les sentiments qui inspirent les poètes de cette longue période, nous y trouvons encore la même progression. Le sentiment de leur intérêt propre, les passions purement égoïstes, la crainte, l'espérance, le désir, toutes formes d'un sentiment unique, qui ne varie que par la diversité objective des circonstances et des objets, sont les seules dont on rencontre l'expression dans les premiers chants des hommes. Les affections mêmes de la famille, tant qu'elles y restent concentrées, échappent à leurs regards. Il faut qu'elles soient menacées pour qu'ils en prennent conscience; que d'autres impressions violentes, résultant du danger, de la guerre, de la lutte des égoïsmes, les forcent à se rapprocher de leurs semblables, à confondre leurs intérêts avec ceux des autres, à se sentir enchaînés au sort de la tribu. Alors seulement l'homme cesse d'être enfermé dans sa seule personnalité; sa crainte et son espoir, sortant de lui-même pour s'étendre à la famille et à la tribu, à la cité, éclairent l'instinct obscur de la sociabilité, et font de la sympathie humaine un besoin, un sentiment, presque une idée. C'est le progrès que marquent le plus vivement l'Iliade et surtout l'Odyssée.

3° La langue, très complexe et purement descriptive, s'analyse et s'idéalise progressivement. On peut conjecturer que, dans le principe, les mots ne sont que des chiffres, des figures invariables, ne pouvant désigner que des objets, c'est-à-dire des impressions élémentaires, dont les rapports ne se marquent que par leur rapprochement et leur succession. L'esprit, analysant progressivement ses conceptions, arrive à la langue plus complète que parle Homère. Elle ne possède guère encore, il est vrai, que des termes concrets, désignant uniquement des objets, des qualités physiques et des actions; les indications de rapports entre les différents termes sont encore indécises; la conjonction, l'adverbe, la préposition restent confondues; l'article n'existe pas; les nuances de la durée sont inconnues. Mais toutes ces distinctions commencent à se laisser entrevoir. Quelques termes même, s'ils n'ont pas été ajoutés, semblent presque avoir déjà perdu leur caractère d'image et n'être plus guère que des expressions d'idées, qui, pour être encore objectives, marquent cependant un développement réel de l'analyse. Ces poèmes, je le sais, ont été exposés à trop de causes d'altération pour qu'on puisse insister sur un trait aussi délicat, mais du moins les inflexions des noms et des verbes, qui en précisent les rapports avec le reste de la phrase, prouvent un progrès très considérable sur l'état primitif des langues.

4° La forme même du poème qui, dans le principe, est plus spécialement celle de l'imagination, la description des objets, des actions, des personnes par leurs caractères sensibles, tout en restant de beaucoup dominante, se modifie rapidement et devient plus complètement narrative. L'indication de l'attitude, du geste, de la forme, de la couleur, l'épithète descriptive, la comparaison même et la métaphore, qui marquent pourtant déjà un progrès, ne viennent plus nécessairement s'adjoindre à chaque mot; les sentiments eux-mêmes ne sont plus exclusivement peints par leurs manifestations extérieures et physiques.

5° Les faits, qui sont les manifestations sensibles des causes, doivent frapper d'abord les esprits. Les faits sont donc la matière des premiers poèmes. Il est évident qu'ils ne peuvent pas tout d'abord être ramenés à leur cause et à leur unité réelle, c'est-à-dire à l'âme humaine. L'unité, pour les poètes primitifs, n'est que celle du temps et de l'espace. Une action, pour eux, est la série des faits, c'est-à-dire des impressions qu'ils éprouvent de suite et en un même lieu. C'est celle que les critiques, asservis au culte de l'antiquité, ont imposée au théâtre moderne. Les poètes des Védas et des Psaumes, en prenant pour sujet de leurs chants le lever du soleil, y rattachent tout ce qui se produit pendant le sacrifice destiné à hâter la venue du Dieu. C'est précisément ainsi que les Aryas ont fini par ramener au sacrifice la création tout entière et qu'ils ont abouti au Brahmanisme. Les poètes antérieurs à Homère ne connaissent pas d'autre unité, et même, après lui, nous voyons les poètes cycliques compléter ses poèmes, en y ajoutant la relation de la guerre de Troie tout entière, avec ses préparatifs et ses conséquences. La conception de l'Iliade, qui distingue une action particulière dans la grande action de la guerre de Troie, celle de l'Odyssée, qui prend pour sujet une partie délimitée de la vie d'un homme, celle même de ces biographies poétiques et religieuses qu'on appelle les hymnes homériques, nous rapprochent déjà de l'unité plus précise, qui sera celle du drame.

6° Les héros de ces chants se transforment avec le reste. L'homme a pu sembler d'abord être exclu de la poésie; mais par la loi de sa nature, qui, à son insu, le ramène sans cesse à lui-même, il s'assimile peu à peu les puissances dont il raconte les actes; il donne à ses dieux les caractères de l'humanité, et, par une progression nécessaire, il finit par se faire lui-même le héros de ses poèmes. Mais le poète n'a pas encore conscience de cette modification. Le personnage et l'action restent enveloppés, confondus, car ce que chante, sans le savoir, le poète, ce n'est ni l'action ni le héros, c'est son impression personnelle, et cette impression ne distingue pas les deux éléments dont elle se compose. Il faut déjà une analyse assez développée pour soumettre résolûment le personnage à l'action. C'est ce que commence à faire Homère; c'est ce que feront bien plus nettement après lui Eschyle et Sophocle. Cette erreur, fondée sur l'apparence objective, deviendra, pour Aristote et pour ses commentateurs modernes, la loi même de l'épopée et du drame. En attendant, pour Homère, le héros est la personnification de l'acte, comme les dieux sont les personnifications des grands spectacles et des forces de la nature. Mais comme, au fond, c'est toujours l'action qui domine et qui s'impose au personnage, celui-ci, dans quelque situation qu'il soit placé, apparaît toujours à l'imagination du poète, revêtu en quelque sorte du caractère général de l'action dont il est l'instrument. A ses yeux, c'est toujours une statue dont l'attitude seule varie.

On pourrait poursuivre indéfiniment cette étude. Toutes les manifestations de l'esprit antique nous amèneraient à la même conclusion. Les idées religieuses, plus encore que les autres, sont empreintes de ce caractère objectif, puisque les dieux eux-mêmes ne sont que des produits de cette objectivité intellectuelle, des créations anthropomorphiques, qui ne font que réaliser hors de l'homme en des êtres imaginaires les sentiments de l'homme lui-même. Le culte reste purement extérieur. L'homme, pour mériter ou pour reconnaître les bienfaits des dieux, leur témoigne son désir ou sa reconnaissance par des offrandes matérielles. Pendant longtemps, même quand l'intelligence semblera être parvenue à un développement considérable, les rites, les cérémonies demeureront les seules choses essentielles, comme nous le voyons aujourd'hui dans le judaïsme vulgaire, et dans les pratiques minutieuses de la plupart des chrétiens. Cet esprit objectif et matérialiste est encore si vivant dans les esprits sans culture, que c'est en ressuscitant la partie la plus grossière et la plus matérielle des religions païennes que les jésuites se sont assuré sur les âmes cet empire qui fait rougir la raison, et qui ferait douter de l'avenir de l'humanité, si d'autres symptômes éclatants ne faisaient présager une résurrection morale.

§ II.

Si je n'avais pas craint de donner à ce travail des proportions effrayantes pour l'attention de la plupart des lecteurs, j'aurais aimé à suivre dans toutes ses manifestations successives la série du progrès, dont je n'ai marqué que les deux points extrêmes. Je me propose de remplir peu à peu cette lacune en étudiant plus tard, et chacune à leur tour, les manifestations principales par lesquelles l'intelligence humaine a marqué son développement progressif depuis Homère jusqu'aux temps modernes. Je ne veux en ce moment qu'indiquer par quelques points la ligne suivant laquelle se coordonne la série de ces transformations, et au seul point de vue de la substitution progressive de la subjectivité à l'objectivité.

Eschyle accuse de plus en plus la prédominance de l'action sur le personnage. Ses héros ne sont que des événements anthropomorphisés, et ses drâmes, des légendes personnifiées. Dans Sophocle, cette fatalité obscure du fait se précise par l'idée plus nettement accusée de l'invention divine, et, par un commencement de réaction psychologique, l'homme semble, par moments, près de se distinguer de l'action; sans pouvoir encore se soustraire à sa tyrannie, il commence à s'opposer à elle quelquefois. Nous trouvons dans l'OEdipe à Colone quelques vers où l'on peut entrevoir des lueurs d'une conception plus humaine.

Euripide, à son tour, sans briser non plus formellement avec le passé, donne à l'homme une physionomie distincte. La fatalité pour lui n'est plus celle des faits, ni même celle de la volonté divine; c'est la fatalité des passions qui domine son drame. Grâce à la longue persistance de ce point de vue dans l'histoire de l'esprit humain, nous pouvons déjà nous reconnaître dans ces personnages entraînés et dominés par la passion avec une violence qui dompte la volonté sans la détruire. Il asservit la liberté, mais il ne la nie plus. Ses tendances psychologiques sont évidentes, mais il reste engagé dans les liens de cette fausse théorie qui distingue la passion de l'intelligence, et qui, au lieu d'y voir un état inférieur du développement moral, fait de cette ignorance un pouvoir particulier, et en quelque sorte un être réel qui impose son joug à la pensée de l'homme.

La comédie morale, qui va naître de ce point de vue psychologique, est soumise au même préjugé; mais, à force d'étudier la passion, c'est-à-dire la fatalité sous sa forme la plus humaine, elle contribuera puissamment à lancer de plus en plus l'esprit dans la voie psychologique désormais ouverte.

De là encore ces hésitations, ces contradictions tant reprochées à la sophistique ancienne. La science, tourmentée par la lutte de la subjectivité antique et de la psychologie nouvelle, perd l'équilibre. Elle s'égare en une foule d'antinomies inconciliables, produites par l'opposition des deux points de vue desquels elle envisage toutes choses. Dès lors, il n'y a plus pour elle ni vrai ni faux, mais tout est vrai et faux également, selon qu'on le considère objectivement ou subjectivement. Cette philosophie hardie et hésitante jette partout la lumière et la confusion, et soulève contre elle tous les esprits étroits, que scandalisent ses affirmations contradictoires. On la poursuit comme une école d'immoralité, sans pouvoir comprendre que cette immoralité apparente est une conséquence nécessaire et transitoire d'un progrès intellectuel qui, n'ayant pas encore pris conscience de sa propre loi, marche au hasard, et affirme ses découvertes réelles sans oser encore nier les vieux préjugés qui lui sont contraires. Les sophistes sont immoraux, non par leurs innovations, mais par ce qu'ils gardent des conceptions antérieures. Cette tentative de rénovation philosophique, si mal comprise, mériterait une histoire spéciale. On verrait que ces hommes, malgré des confusions et des contradictions, alors inévitables, avaient du vrai progrès un sentiment beaucoup plus juste que les philosophes qui, par réaction, se sont élevés contre eux, et qui n'ont dû leur triomphe qu'à une conformité plus grande de leurs théories avec l'esprit étroit et objectif des conceptions léguées par le passé.

La philosophie de Socrate et de Platon garde cependant quelque chose des tendances psychologiques au milieu desquelles elle a pris naissance. Mais l'esprit géométrique, dominant alors dans les esprits qui cherchent à se rendre compte des choses, les en éloigne sur beaucoup de points. A force de vouloir tout ramener à des démonstrations rigoureuses, ils arrivent à ne considérer comme démontrable que ce qui peut se réduire à la preuve sensible; ils subordonnent toutes choses aux habitudes objectives de leur esprit, tout en y laissant subsister quelques traits de l'observation psychologique. Ils reconnaissent dans l'homme des tendances, des passions, des idées; mais la croyance à la fatalité, toute transformée qu'elle est, domine encore leurs conceptions. L'âme humaine, toute passive, est soumise à l'influence de la matière; cette influence se manifeste par les passions. Quant à ses idées, au lieu d'admettre qu'elles soient des créations, des fruits naturels de l'intelligence, elles ne sont que le reflet des idées divines, transformées elles-mêmes en autant de divinités secondaires, créatrices et types éternels des idées de l'homme et de toutes les choses qu'il peut connaître. Ils créent la métaphysique pour échapper à la psychologie subjective.

L'esprit, engagé dans cette voie de réaction contre les tendances psychologiques qui ont produit les scandales de la sophistique, ne s'arrêtera que quand il aura touché à la limite extrême. C'est ce que fera le génie d'Aristote, plus systématique, plus pénétrant et plus étroit que celui de Platon. Il revient résolûment à toutes les conceptions primitives sur l'origine des idées, et les érige en théories, en retranchant tous les éléments nouveaux et obscurs, que les premières tentatives psychologiques ont jetés dans les esprits. C'est le théoricien de la science objective; il représente proprement le dernier et le plus puissant effort de la pensée antique luttant contre les premières manifestations de la pensée moderne ou la niant. Entraîné par la rigueur logique de son esprit, par le besoin de netteté, à force d'éliminer ou de ne point voir tout ce qui tient au progrès subjectif, tout en croyant respecter l'histoire et les faits, il est obligé d'en supprimer la plus grande partie, toute celle notamment qui se rapporte au développement psychologique, et de se replacer, afin d'expliquer ce qu'il prend pour la réalité, au centre d'une civilisation dès longtemps dépassée. C'est le plus puissant génie de l'antiquité, par la pénétration de son analyse et par la fermeté de ses déductions, mais pour l'étendue, l'élévation de la pensée et du point de vue, il est bien loin en arrière, je ne dis pas des sophistes, mais même de Socrate et de Platon. Sa vigueur est purement logique; elle tient à l'étroitesse de son esprit, et aussi du nôtre, encore imprégné d'objectivisme, toujours séduit par la rigueur des raisonnements, peu habitué à considérer la valeur des principes auxquels ils se rattachent, et d'ailleurs trompé le plus souvent par l'ignorance philosophique des traducteurs et des commentateurs sur le caractère réel de la pensée d'Aristote. Sa théorie sur l'origine des idées se réduit à ceci. L'intelligence, pour lui comme pour Platon, est purement passive. Les choses ont deux caractères qui leur sont inhérents : les qualités accidentelles, qui en constituent la *forme;* les qualités essentielles et générales, qui en constituent la *matière*. Ces qualités se reflètent dans l'intelligence humaine et y déposent par contagion les idées particulières et les idées générales. Le général est supérieur au particulier; toute la valeur des intelligences dépend de la prédominance des idées générales sur les idées accidentelles. Ceci même n'est pas une affaire de choix. C'est la nature des intelligences qui les prédispose plus ou moins à la contagion des unes ou des autres, de même que, pour Platon, c'est également la nature et l'on pourrait dire le degré de naissance des esprits qui détermine leurs droits aux faveurs de ces divinités secondaires qu'il appelle les *idées* (1).

Telles sont, dégagées de toutes leurs hésitations, les doctrines des deux hommes qui passent pour les plus grands philosophes de l'antiquité. C'est toujours l'objectivité, plus spiritualisée chez le premier, moins dans le second. Est-ce donc une décadence réelle? Non, parce que toute élucidation des idées, même les plus erronées, marque un progrès de l'analyse intellectuelle, et par là dégage la voie de toutes ces obscurités qui, à chaque pas, font trébucher les esprits. Platon et Aristote n'ont pas apporté au monde d'idées nouvelles,

---

(1) Je ne prends ici ces deux théories que dans leurs traits les plus saillants, ceux qui ont déterminé la direction des esprits qui se sont attachés à l'un ou l'autre des deux philosophes grecs. Si l'on voulait pénétrer plus avant, on découvrirait dans la théorie de Platon le germe caché de toutes les théories subjectives, comme on trouve dans Aristote toutes les idées essentielles qui constituent les doctrines objectives. Sous ces idées, types divins des choses, on entrevoit une vague aperception de cette vérité que le monde extérieur échappe nécessairement à la connaissance directe, et que, quoi que nous fassions, notre intelligence ne peut saisir que des idées, c'est-à-dire des impressions plus ou moins intellectuelles desquelles nous ne pouvons sortir, qui sont en nous-mêmes, et que nous confondons avec le monde extérieur par une erreur d'observation. C'est uniquement en se plaçant à ce point de vue que l'on peut comprendre les théories de Platon, qui ne paraissent si poétiques et en quelque sorte si vaporeuses que parce que ni lui ni ses disciples ni ses critiques ne se rendent compte de cette intuition obscure et inconsciente, qui le pousse aux solutions subjectives.

Aristote est juste l'opposé. Il se laisse prendre grossièrement à l'appamais ils ont précisé les conceptions qui dirigeaient la pensée antique, sans qu'elle en eût conscience. S'ils ont en apparence retardé le progrès qui poussait à la psychologie, peut-être en ont-ils réellement assuré la marche.

§ III.

Après eux, le mouvement recommence. Mais il est à remarquer qu'il se rattache presque entièrement à Platon, dont les doctrines avaient en effet quelque chose de moins strictement objectif. Les Stoïciens, les Alexandrins, tout en restant fidèles au point de vue objectif, font une part plus grande à la psychologie. Ils considèrent toujours l'âme humaine comme soumise à

---

rence. Toutes les impressions et les idées de l'homme, étant toujours perçues à l'occasion du spectacle des objets, sont dans les objets mêmes. Cependant il se rapproche involontairement et sans le savoir de Platon par une aperception extrêmement vague, il est vrai, du caractère purement subjectif de la connaissance. Il déclare que le *général* est le caractère essentiel et constitutif des objets. C'est ce qu'il appelle la matière de l'objet, par opposition à la forme, qui se constitue par l'ensemble des caractères individuels. Au fond, l'observation est juste ; si je vois à la fois deux hommes, il est évident que le général, c'est-à-dire la ressemblance générale des deux impressions en constituera la partie essentielle, tandis que les différences seront secondaires. Mais il y a une erreur d'attribution. Aristote rapporte aux choses mêmes ce qui n'est que dans l'intelligence.

L'erreur commune aux deux philosophes est de subordonner l'intelligence. Elle est passive. Pour Platon elle *subit* l'éducation des *idées;* pour Aristote, elle *subit* l'impression, la contagion des objets. De là, une infinité de conséquences oppressives contre lesquelles nous nous débattons encore aujourd'hui, et dont la principale est la négation du progrès intellectuel.

des influences extérieures. La règle pour les uns, c'est l'identification de l'intelligence avec le bien en soi, existant par lui-même, hors de l'âme qui aspire à se former sur son modèle; pour les autres, c'est l'identification avec l'être en soi, également réel et existant hors de l'homme; mais les uns et les autres étudient l'âme humaine. Le mysticisme, comme le stoïcisme, suppose à l'intelligence une certaine liberté, puisqu'elle peut, par des efforts sur elle-même, se rendre plus accessible à la contagion du bien et de l'être. C'est de la psychologie objective, mais c'est déjà de la psychologie. A force de regarder dans son âme, l'homme finira par la connaître.

Le christianisme continue le même mouvement. Par la confession, par l'examen de conscience imposé au chrétien, les habitudes psychologiques se développent, s'étendent et opposent une digue à l'envahissement de la barbarie, renouvelée par l'inondation des peuples du Nord. S'il n'ajoute rien au progrès, du moins il en conserve le germe dans les âmes; et ce germe triomphe à la fois de l'objectivité grossière des populations sauvages, et de l'objectivité raffinée et raisonnée de la scholastique.

La scholastique ne fait que marquer dans l'Occident le mouvement qui s'était produit dans la Grèce à l'époque d'Aristote. C'est pour cela que, du moment où le moyen-âge commença à comprendre quelque chose à la philosophie antique, Aristote envahit tout d'un coup toutes les intelligences. Aussi est-il bien remarquable que les docteurs de la scholastique ont beaucoup mieux compris Aristote que nos philosophes modernes. Ils se trouvaient juste au même point de développement que le théoricien grec, et, s'ils n'avaient pas eu sous les yeux ses doctrines, je suis convaincu qu'ils les auraient inventées. Nos auteurs modernes, malgré toute leur envie de rester fidèles aux textes grecs, les dénaturent de toutes façons, parce qu'ils cherchent à les interpréter; ne se doutant pas des différences intellectuelles qui les en distinguent, ils veulent à toute force se retrouver dans le passé, et par suite contraignent Aristote à leur ressembler.

La scholastique et Aristote achevèrent de mourir par la publication du discours sur la méthode. Ce livre marque une date considérable dans l'histoire de l'esprit humain. Non pas que je me fasse aucune illusion sur la valeur des doctrines de Descartes. Ce n'est qu'une application de la géométrie à la philosophie, et, par ce côté, il en a plutôt retardé le progrès qu'il ne l'a accéléré. Tout Descartes est pour moi dans ce seul mot : *Je pense, donc j'existe*. Par là, il faisait plus que proclamer l'importance de la psychologie, il la posait comme le point de départ nécessaire et unique de la philosophie. Mais il n'en reste pas moins objectif. Sa théorie de l'origine des idées subordonne toujours la connaissance à des influences étrangères, à des réalités extérieures, et ne reconnaît pas le pouvoir créateur de l'intelligence. Après lui, le XVII^e^ siècle entre dans sa voie, et l'objectivité continue à dominer. Malebranche et Spinosa, tous deux panthéistes à leur manière, reconnaissent si peu l'indépendance de l'intelligence, qu'ils la suppriment et mettent Dieu à sa place; seulement, l'un y met le Dieu catholique, et l'autre le Dieu-nature. L'homme ne connaît plus que par sa participation à l'Etre divin; c'est lui en eux qui voit et qui connaît pour eux. Mais tout en prenant pour l'œuvre de Dieu toutes les opérations de l'intelligence, ils étudient ces opérations avec un soin jusqu'alors inconnu, et la psychologie accumule sous leurs mains les matériaux dont, plus tard, elle se servira pour construire d'autres théories moins objectives.

Au XVIII^e siècle, Locke et Condillac font faire à la psychologie de nouveaux progrès, mais le point de vue général n'a pas changé. L'intelligence humaine n'est toujours que le miroir du monde extérieur. On connaît le fameux axiôme des sensualistes : *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*. Les sens ne sont pour eux que les organes par lesquels nous puisons dans le monde sensible les idées qui y sont contenues.

Les spiritualistes, en ajoutant à l'axiôme sensualiste cette correction non moins connue : *Nisi intellectus ipse*, n'y ont rien changé d'essentiel. Qu'importe pour la liberté de l'intelligence que ses idées lui viennent toutes du monde sensible, ou qu'un certain nombre ne soient en elle que le reflet d'entités métaphysiques qui ne lui sont ni moins étrangères ni moins imposées?

Le subjectivisme même des philosophes allemands, tout en marquant un point de vue nouveau et un immense progrès psychologique, n'a pas cependant résolu le problème. L'important n'est pas que les idées de l'homme lui viennent du dehors ou du dedans, c'est qu'elles soient créées par lui, qu'elles soient son œuvre propre, ou plutôt, qu'elles constituent son intelligence même. Jusque-là, l'intelligence reste soumise à la fatalité; que cette fatalité soit intérieure ou extérieure, qu'importe pour sa liberté? Que l'homme conçoive des idées par la contagion nécessaire des objets ou des êtres qui sont hors de lui, ou en vertu de la forme également nécessaire de son intelligence, du moment qu'il y a nécessité, la liberté disparaît.

Voilà où en est maintenant la question. On peut compter les pas que le sentiment intime et inconscient de la liberté intellectuelle a fait faire à l'humanité. Ce mouvement, intermittent, quand des causes étrangères viennent l'interrompre ou le compliquer d'éléments nouveaux, mais toujours repris, nous fait entrevoir la solution du problème, mais ne la donne pas. C'est cette solution que je voudrais indiquer ici en quelques mots, sauf à la compléter plus tard.

§ IV.

Le fond de l'intelligence, sa qualité constitutionnelle, c'est l'activité. C'est une machine sans cesse en mouvement, que le sommeil même n'arrête pas, qui ne connaît ni trêve, ni relâche. Dès qu'elle commence à exister, elle commence à s'agiter. Ce qu'elle produit par son mouvement, ce sont des idées. Ces idées, d'abord vagues, complexes, obscures, constituent les impressions élémentaires, ce qu'on nomme les sensations. Ce sont les premiers produits de l'intelligence encore enveloppée et aveugle. Peu à peu l'intelligence, en s'exerçant, se développe, et ses impressions premières prennent un caractère plus tranché et plus intellectuel. A la sensation s'ajoute l'idée sensible. Toute impression s'idéalise.

Mais il faut bien comprendre que nous n'avons pas ici à nous occuper du monde extérieur considéré en lui-même. Il est en dehors de la science philosophique, et c'est pour l'y avoir mêlé qu'on a ôté à la philosophie tout caractère scientifique. Parce que dès le principe nous avons conscience d'un certain rapport de causalité entre nos actes et nos impressions intérieures, nous avons cherché pour expliquer nos sensations un rapport semblable. Ne le trouvant pas en nous-mêmes, précisément parce que nos impressions sont le produit immédiat de notre intelligence, et que le lien ne peut être saisi que par une observation qui nécessairement fait défaut aux premiers âges, nous l'avons supposé au dehors. Comme toujours, nous avons réalisé nos propres sensations en des objets imaginaires, dont nous avons fait les causes de nos sensations; c'est ainsi que l'enfant réalise sa peur en des êtres fantastiques; que l'halluciné réalise tous ses rêves en des spectacles qu'il voit distinctement. La seule différence entre l'hallucination naturelle et l'hallucination morbide, c'est que l'une est générale, tandis que l'autre est accidentelle. C'est la première forme de l'anthropomorphisme. Celui-ci, en disparaissant, marque un affaiblissement général de la tendance qui lui a donné naissance. La cause réelle de l'anthropomorphisme, comme de l'hallucination tant naturelle que morbide, c'est l'impuissance de l'intelligence à prendre conscience du travail en vertu duquel elle produit ses créations élémentaires. Quand son activité devient assez sensible, pour attirer de ce côté l'attention, tous ces fantômes disparaissent.

Remarquez bien que je ne nie nullement l'existence du monde extérieur. Le nier serait une véritable contradiction, car ce serait affirmer que nous pouvons connaître certainement qu'il n'existe pas, tandis que je prétends que, dans l'état présent de la science, nous ne pouvons rien savoir absolument ni de la nature ni de l'existence du monde extérieur. Nous ne pouvons connaître que nos impressions, persistantes ou fugitives. Si nous leur supposons une cause étrangère, extérieure, ce n'est qu'une supposition, une application fausse, et dont je défie qui que ce soit de me prouver la légitimité, du principe de causalité, dont nous étendons arbitrairement le domaine hors de nous-mêmes.

Les sensations élémentaires, produites par l'intelligence, et transformées bientôt par elle en idées élémentaires, sont celles qui peuplent la tête des enfants. C'est par là que nous commençons tous. Mais l'intelligence, se développant toujours à mesure qu'elle s'exerce, produit sans cesse des idées nouvelles, et dont le caractère se transforme selon la proportion de la puissance intellectuelle et de l'élaboration qu'elle fait subir à ses créations premières. Elle peut leur faire traverser une série de métamorphoses dont les principales sont l'abstraction et la généralisation, et qui varient elles-mêmes de degré à l'infini, selon l'intensité des énergies intellectuelles et du nombre d'impressions similaires qui sont soumises à cette élaboration. Par là, elle crée une classe nouvelle et supérieure d'idées, dont la filiation purement spirituelle est si tranchée que les plus décidés adversaires de la génération subjective des idées ne peuvent leur dénier ce caractère. Enfin, par un nouveau travail, l'intelligence enfante des idées d'une catégorie encore plus haute qu'elle produit par la comparaison et par la combinaison, variables à l'infini, de ses productions antérieures; ce sont les idées générales de rapports, les principes, et ce que les spiritualistes appellent les idées éternelles et absolues. Ne pouvant pas les rattacher aux objets sensibles, plutôt que de les considérer comme des créations de l'intelligence, ils en ont, par besoin d'objectivité, fait des entités métaphysiques, qu'ils ont doué, de leur autorité propre, d'une réalité particulière.

Tant que l'homme n'a pas eu conscience de ses propres opérations, il s'est laissé guider au hasard par le développement spontané de son activité intellectuelle. C'est ce qui explique la lenteur et l'intermittence des progrès accomplis jusqu'à ce jour. Maintenant, une nouvelle ère commence. A tous ses autres caractères, l'intelligence, plus développée, ajoute la faculté de prendre conscience d'elle-même. A force de se regarder agir, et de chercher partout où pouvait être son moteur, elle s'aperçoit qu'elle n'en a d'autre qu'elle-même, que sa puissance propre est précisément de créer des idées, et que cette puissance est sans limites, puisque créant sans cesse des idées élémentaires, elle se prépare indéfiniment des matériaux nouveaux pour la construction des idées générales et des idées de rapports. C'est parce qu'elle a pris conscience de sa puissance de créer des idées élémentaires, que ce que nous appelons l'expérimentation a remplacé dans les sciences l'expérience, c'est-à-dire le hasard et la production involontaire et irréfléchie des idées. Armée de ce moyen, il dépend donc d'elle d'augmenter sans relâche le nombre de ses idées élémentaires, et par conséquent de ses notions de rapports et de ses conceptions générales. L'avenir de son développement échappe donc définitivement à la fatalité.

Les conséquences morales de cette doctrine sont faciles à concevoir.

Du moment que l'intelligence prend conscience de son activité, cette activité, cette vie intérieure de la pensée devient sa jouissance suprême et le premier de ses intérêts. Par conséquent :

1° Le progrès, jusqu'alors indécis, reçoit de la conspiration de toutes les forces intellectuelles une impulsion qui lui a toujours fait défaut.

2° Cette jouissance intellectuelle, supérieure à toutes les autres, inspire à l'homme le dégoût de tous les plaisirs grossiers, par lesquels les intelligences engourdies essaient de suppléer à la vie intérieure qui leur manque, et trompent le besoin d'émotions et de mouvement qui se fait sentir aux plus obtus.

3° Si le plaisir de l'activité intellectuelle est le premier des plaisirs, tout ce qui l'entrave nous inspire une répulsion proportionnée à l'attrait que nous éprouvons pour tout ce qui favorise notre développement. De là, la haine de toute servitude, qui en nous formant un horizon quelconque, et d'habitude celui où nos regards se portent le plus volontiers, nous prive d'une source de jouissances, contrairement à toute espèce de droit, puisque le premier de nos droits comme le plus sacré de nos devoirs est précisément de consacrer toute notre activité au développement de notre puissance intellectuelle. Le droit et le devoir d'être libre, en même temps que celui de respecter la même liberté chez les autres, est donc une conséquence immédiate de la doctrine de la subjectivité.

Elle nous donne donc comme conclusion obligée tous les principes essentiels des sciences morales, sociales, politiques, etc.

Mais ce n'est pas tout. Au milieu de cette diversité infinie de conceptions, il y a dans l'intelligence un principe d'unité, qui groupe toutes les conceptions de même nature en des sortes d'ensembles, lesquels produisent chacun une sorte de résultante générale, qui constitue pour chaque groupe un idéal. Ces résultantes particulières elles-mêmes se combinent à leur tour en une nouvelle résultante générale, qui constitue l'idéal le plus élevé de l'intelligence et comme l'unité suprême de l'âme, le point central où viennent converger tous les efforts de l'esprit. C'est une sorte de pyramide qui s'élève sans cesse, et sans cesse élargit sa base par l'addition infinie d'idées élémentaires et de combinaisons entre ces idées. Cet idéal suprême est celui qui détermine la tendance et la direction du progrès de chaque âme. On comprend cependant qu'il puisse changer, quand l'intelligence reconnaît des erreurs dans le travail qu'elle a accompli précédemment. En effet, les erreurs sont toujours possibles, mais elles peuvent toujours se corriger, car le travail de l'intelligence se fait pour ainsi dire en partie double, et chaque partie contrôle l'autre. Les créations élémentaires, qui sont la matière des idées plus élevées, influent sur la composition de ces idées par leurs caractères propres. C'est ce que l'on exprime dans le langage ordinaire, quand on conseille de consulter les faits pour rectifier une appréciation générale. D'un autre côté, la combinaison générale des idées qui constituent les plus hautes sphères de l'intelligence influe d'une manière marquée sur la création des idées élémentaires. C'est ce que l'on remarque tous les jours quand on dit que les préventions, que les passions, que les idées préconçues aveuglent les hommes et transforment à leurs yeux les faits les plus palpables; transformations qui, pour le dire en passant, seraient inexplicables, si l'intelligence ne faisait que refléter le monde extérieur.

Dira-t-on que si l'idéal, dépendant des opérations mêmes de l'intelligence, peut varier, il faut aboutir au scepticisme? D'abord je pourrais répondre à ceux qui feraient cette objection que si la foi ne peut avoir de fondement que dans la réalité objective des principes, je les mets au défi de me prouver l'existence de cette réalité objective; que par conséquent leur foi repose sur une supposition gratuite et bénévole. La foi, en somme, n'a d'autre fondement qu'elle-même; je crois ce que je crois; et je voudrais bien voir quelqu'un qui s'y prît autrement. Vous croyez à la vérité du catholicisme parce que vous croyez qu'il est vrai. Je ne connais personne qui puisse sortir de là sans battre la campagne. Ce n'est pas l'immobilité de la croyance qui fait la foi, et je persiste à croire que ma foi est plus solide dans des idées qui me sont personnelles, que j'ai créées moi-même, qui sont le produit de longues années de travail, d'efforts et d'études attentives, que ne le peut être celle du chrétien qui croit par éducation, par habitude, sur la foi des autres. Mais vos idées peuvent varier, dites-vous. — Oui, et les vôtres aussi; cependant je n'y compte guère, non pas que je considère les esprits religieux comme plus profondément convaincus de la vérité de leurs idées que je ne le suis des miennes, mais parce que je sais que, tout en les soutenant avec opiniâtreté, il n'est pas dans leurs habitudes de les considérer comme assez importantes pour se donner la peine de les examiner par eux-mêmes. Si je crois que mes idées peuvent changer, c'est précisément parce que je crois d'une foi absolue, immuable à celle qui en est le résumé général, qui est comme le flambeau de toutes les autres, au progrès, et comme condition première en même temps que conséquence dernière du progrès, à la liberté.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

Avertissement.

INTRODUCTION.

Pages.

§ I. Adoration du passé. I
II. Théories de Platon et d'Aristote sur l'origine des idées. IV
III. Le spiritualisme officiel.— Ses erreurs de méthode. — Ses emprunts à la philosophie antique. — Identité et passivité des intelligences IX
IV. Liberté et activité propre de l'intelligence. — Le progrès. — Ses vraies conditions. — Des causes qui l'entravent XVIII
V. Division de l'histoire de l'humanité en deux grandes périodes. — Instinct et réflexion. XXX
VI. De la critique moderne XXXIII

PREMIÈRE PARTIE.

(PRINCIPES GÉNÉRAUX ET DÉFINITIONS.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA MANIÈRE DE JUGER LES OEUVRES D'ART.

§ I. Moyens d'expression dans la peinture, — dans la musique. 1
II. De la valeur des œuvres d'art. — De la part qui revient à l'artiste, — de celle qui revient au spectateur ou à l'auditeur 5

Pages.
§ III. Du devoir de la critique. — Du progrès intellectuel dans l'humanité et dans l'individu 12

CHAPITRE II.

DU PROGRÈS INTELLECTUEL.

§ I. Du développement intellectuel dans l'enfant. — Instinct. — Connaissance 20
II. Langage. — Articulation. — Perception des sons et des formes 24
III. Egoïsme instinctif 29
IV. Du développement intellectuel dans l'humanité.— Langage. — Prononciation. — Rhythme 32
V. Ecriture 37
VI. Complexité et objectivité des premiers signes du langage parlé et écrit. — De la métaphore 41

SECONDE PARTIE.

DU PROGRÈS DANS LA POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER.

RIG-VÉDA.

§ I. Objectivité absolue des premiers temps. — Idée de Dieu. — Forme nécessaire de la poésie primitive. — Description. — Récit 47
II. Antiquité du Rig-véda. - Développement des conceptions religieuses. — Dualisme. — Polythéisme . . 56
III. Tendance au monothéisme. — Trinité hindoue . . . 60
IV. L'idée de Dieu, comme celle du monde extérieur, est un effet logique de la notion de causalité. — Le sentiment religieux naît simplement de l'ignorance et de l'égoïsme 62
V. Anthropomorphisme. — Lutte d'Indra et de l'orage . . 71
VI. Soma. — La poésie antique n'est qu'une tentative d'explication philosophique 78

Pages.

§ VII. Explication du mouvement contraire qui fait sortir le polythéisme du dualisme primitif, et qui le ramène au monothéisme. — Chez les Aryas. — Chez les Grecs 84
VIII. De la métaphore dans la poésie védique 89

CHAPITRE II.

DES PSAUMES.

§ I. De l'authenticité des livres bibliques. — Découverte des livres de Moïse. — Révolution religieuse sous Josias (603). 98
II. Culte du soleil et des astres chez les Hébreux. — Antiquité des Psaumes. 102
III. Ce sont des invocations au soleil. — Sacrifices du matin, — de midi, — du soir. — Quatre catégories de Psaumes. 107
IV. Conception religieuse chez les Hébreux. 119
V. Objectivité. — Caractère descriptif. — Divinisation des phénomènes célestes. — Des images dans les Psaumes 123
VI. Sentiment égoïste. — Fausse interprétation des Psaumes 132
VII. Conséquences funestes de ces erreurs. — Différences psychologiques des Psaumes et des chants védiques . 138

CHAPITRE III.

DE LA PREMIÈRE POÉSIE CHEZ LES GRECS.

§ I. Affaiblissement du sentiment religieux. — Développement des sentiments humains. — Ses causes. — Transformations de l'égoïsme instinctif 144
II. Epopée héroïque. — Manifestation de la sympathie. . . 151
III. Epopée humaine 156
IV. Complexité et objectivité des premières conceptions épiques. — La mythologie est une forme de langage. 160
V. Complexité des personnages épiques 166
VI. Prédominance de l'action. — Fatalité des événements. — Son influence sur la conception des caractères. . . 173

CHAPITRE IV.

HOMÈRE.

Pages.

§ I. Effet de la lecture des poèmes d'Homère.—Progression de l'émotion 177

II. Examen de quelques passages d'Homère. — Descriptions de la nature.—Palais et jardin d'Alcinoos.—Circé. 183

III. Grotte de Calypso. — Absence de tout caractère moral dans les descriptions. — Transformations que nous leur faisons subir 190

IV. Fidélité de l'imitation. — Ce que nous y ajoutons. — Achille. —Ulysse.— Grandeur physique des dieux . 194

V. Absence de sentiments moraux. — Remords d'Hélène.— Hector et Pâris. 200

VI. Adieux d'Hector et d'Andromaque.—Caractères des sentiments instinctifs.—Etat de la veuve et de l'orphelin. — Egoïsme d'Andromaque 207

VII. Erreur des critiques sur l'antiquité.—Contradictions de leurs éloges et de leurs reproches. — Hector sacrifié à la vanité nationale des Grecs. — Achille sacrifié à la gloire d'Hector 216

VIII. De l'émotion poétique.—Quels sont les passages d'Homère qui ont baissé.— Inégalités d'Homère tenant à une erreur d'appréciation 224

CHAPITRE V.

DE LA POÉSIE MODERNE.

CAUSES DE LA SUPÉRIORITÉ APPARENTE DE LA POÉSIE ANCIENNE.

§ I. De la poésie. — De l'émotion poétique.— Du talent poétique. 234

II. Eléments poétiques ajoutés par le développement des sciences. — Sentiment de la nature. — Sentiments moraux. — Tendance psychologique. — Qu'est-ce que créer en poésie? 255

III. Influence de l'éducation classique 261

IV. Préjugés qu'elle crée en faveur de l'antiquité dans la morale, — dans la critique. — Esprit métaphysique . 266

Pages.

§ V. Caractères des impressions élémentaires. — Morale. — Sciences naturelles. — Langage. — Le progrès consiste dans la réaction de la personnalité contre l'objectivité. — Nécessité de la description dans la poésie primitive. — Epithètes homériques. 274

CHAPITRE VI.

CAUSES DE L'INFÉRIORITÉ APPARENTE DE LA POÉSIE MODERNE.

§ I. Pourquoi la poésie moderne se prête moins que l'ancienne aux transformations de notre fantaisie 284

II. Perpétuelle substitution du lecteur au poète. — Querelle des anciens et des modernes au XVIIe siècle. — Appréciations contradictoires des deux partis tenant à la même erreur de point de vue 297

III. Pourquoi la poésie moderne est-elle moins accessible à toutes les intelligences que la poésie antique? — Dans quelle mesure tout le monde peut-il comprendre Homère? — Personnalité de Shakspeare opposée à l'impersonnalité d'Homère 306

CHAPITRE VII.

SUPÉRIORITÉ DE LA POÉSIE MODERNE SUR LA POÉSIE ANTIQUE.

§ I. Direction du progrès intellectuel. — Conditions de la poésie moderne. — Caractère individuel et psychologique. — Sentiment de la nature. — Sentiments moraux. — Des personnages modernes 316

II. Pourquoi la poésie moderne est moins universelle que l'ancienne. — Poésie byronienne. — Ses caractères. — Ses causes 330

III. Précision et multiplicité de la pensée et des sentiments modernes. — Préjugé de la simplicité antique . . 340

IV. La poésie moderne est plus émouvante que la poésie antique. — Des causes de notre erreur à cet égard. — De la popularité des poètes 351

V. Fausse méthode des critiques. — Les réalistes, psychologues malgré eux. — Développement général de la psychologie. 356

Pages.
§ VI. Séparation intellectuelle des classes. — Moyen d'y remédier. — De la foi au progrès. — De ses effets . 363
VII. Dangers moraux de la critique immobile. — Négation du progrès 368

TROISIÈME PARTIE.

SUPÉRIORITÉ DES ARTS MODERNES SUR LES ARTS ANTIQUES.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA SCULPTURE ANTIQUE.

§ I. Bas-relief. — Imitation de la réalité. 375
II. De la beauté physique 380
III. De la conception des rapports intellectuels. — Impersonnalité de l'art antique. — Influence de la tradition admirative 383
IV. Esprit géométrique. — Absence d'expression morale. . 389
V. Immobilité des types chez les Grecs. — Leur idéal religieux. — Ataraxie. 394
VI. Des prétendues décadences dans les arts. — De l'expression morale. — Contradictions de la critique moderne. — Qu'est-ce que la beauté pure? 400
VII. Opinions des anciens sur la sculpture grecque. — Recherche de l'expression dans la statuaire antique. . 405

CHAPITRE II.

DE LA SCULPTURE MODERNE.

§ I. De la critique d'art. — Conditions d'expression dans les arts. — Des décadences réelles et des décadences apparentes. 410
II. Inconvénients de la critique traditionnelle, surtout dans la sculpture. — Pourquoi? 415
III. Idéal religieux dans la sculpture moderne. — Expression. — Du mouvement. — De la négation du progrès de l'intelligence et des arts. 426

Pages.
§ IV. Uniformité de l'art antique ; diversité de l'art moderne . 430
V. Tendance spiritualiste de la sculpture moderne. — Comparaison de la sculpture gothique avec la sculpture grecque. — De la Renaissance et de l'imitation de l'antiquité 434
VI. Influence contradictoire de la tradition et des tendances modernes. — Michel-Ange. — Rubens. — Expression de la pensée par la sculpture 439
VII Du progrès des préoccupations psychologiques. — Du portrait 446

CHAPITRE III.

DE LA PEINTURE ANTIQUE.

§ I. Objectivité nécessaire de la peinture antique. — Prédominance de l'action 451
II. Témoignages antiques. — Trompe-l'œil. — Habiletés de métier. — Tableaux anciens. — Ignorance de la perspective linéaire, du clair-obscur 456
III. Des ombres. — Du relief. — De l'admiration des anciens pour la peinture contemporaine. — Valeur de cet argument. 459
IV. De la recherche des types. — Des canons. — Du progrès dans la peinture antique 465

CHAPITRE IV.

DE LA PEINTURE MODERNE.

§ I. Différence fondamentale de la sculpture et de la peinture. — La sculpture est un art d'imitation, la peinture un art de convention. — La ligne et la couleur. — Leur identité 472
II. Les coloristes et les dessinateurs 475
III. De l'expression religieuse dans la peinture moderne. — Raphaël. — Supériorité de la peinture moderne. . 479
IV. De la subjectivité dans l'expression des sentiments. — Variété. — Individualité. — Rembrandt 486
V. Du portrait. — Froideur des reproductions d'après l'antique. — De la psychologie dans les représentations d'animaux 490

Pages.
§ VI. Du paysage. — Les anciens ne l'ont pas connu. — Paysage historique. — Du spiritualisme dans le paysage. — Les réalistes 494
VII. Les arts sont une forme de langage. — Ses différences avec le langage abstrait. — Du beau métaphysique. 504

CHAPITRE V.

DE LA MUSIQUE ANCIENNE.

§ I. Recherche instinctive du rhythme. — Du rhythme dans tous les arts antiques, — dans la sculpture, — dans la poésie. 510
II. Des modes musicaux des anciens. — Leurs rapports avec le plain-chant. — De la puissance de la musique chez les anciens 519
III. Uniformité et objectivité de la musique ancienne. — Caractère psychologique de la musique grecque. . 525
IV. De l'importance du sentiment ou de l'idée exprimés, pour l'appréciation des œuvres d'art. — De l'imitation dans les arts. 530
V. De l'origine et des transformations des arts. 533

CHAPITRE VI.

DE LA MUSIQUE MODERNE.

§ I. Développement subjectif, par la subordination du rhythme. — Sébastien Bach. — Beethoven. — Sensation. — Sentiment. — Amour instinctif et égoïste. — Amour intellectuel 540
II. Musique des sens. — Musique de l'âme. — Musique italienne. — Musique allemande. — Rossini. — Mozart. — Beethoven 546
III. Création de l'harmonie. — Vrai caractère de l'harmonie 551
IV. Rossini et l'harmonie musicale. — Du rôle de l'harmonie 556
V. Les vrais créateurs de l'harmonie sont les Allemands. — Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven. — Weber et le sentiment de la nature. — Richard Wagner. . . 564

CONCLUSION.

Pages.
§ I. Objectivité primitive. — Progrès de l'analyse intellectuelle 570
II. Indication des principaux termes de la série ascendante du progrès subjectif.— Réaction de Platon et d'Aristote contre le progrès. 577
III. Reprise du mouvement. — Stoïcisme, mysticisme, christianisme.— Réaction de la scholastique.— Descartes. — Philosophie objective du XVIIe siècle. — Locke. — Condillac. — Spiritualisme contemporain. — Subjectivisme allemand 584
IV. Aperçu théorique 588

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

IMP. ROBLOT.

BIBLIOGRAPHIE RÉPUBLICAINE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

L'Association ouvrière en France, en Angleterre, en Allemagne [illegible]
Les Institutions ouvrières de Mulhouse ..... [illegible]
L'Instruction populaire base fondamentale de la Rénovation sociale ..... » [illegible]
Les Élections et la Politique à coups de fusils ..... [illegible]

L'Instruction Républicaine, par Amédée [illegible] ..... [illegible]
Les Principes de 1789 ou les droits de l'Homme et du Citoyen. ..... [illegible]
Science de l'Homme, 2me édition par G. [illegible] ..... [illegible]
L'Impôt et son emploi, expliqué par demandes et par réponses (Catéchisme du Contribuable), par E. [illegible] ..... [illegible]
L'Association internationale des Travailleurs, par E. E. [illegible], l'un des Fondateurs ..... [illegible]
1er 2e et 3e Procès, sur le même sujet, 2 volumes ..... [illegible]
La Commune 1871, par L. [illegible] ..... [illegible]
De Paris à Cayenne, par Ch. Delescluze ..... [illegible]
Bataille de Sedan et journées de Napoléon III ..... [illegible]
Défense de Metz et la lutte à outrance, par Rossel, capitaine (condamné à mort) ..... [illegible]
L'Historique de la 2e Légion du Rhône, par le Colonel [illegible] ..... [illegible]
Le Soufflet, par E. [illegible] Représentant du Peuple ..... » 50
L'Almanach et les Moissons, du Père Gérard, 2 brochures ..... [illegible]
L'Almanach Républicain, publié avec la collaboration de MM. Joigneaux, Louis Blanc, Edgard Quinet, Scheurer-Kestner, A. Naquet, E. [illegible], [illegible], Grand Clément, etc. ..... [illegible]
La Revanche et la Justice du Peuple, par B. [illegible], chants patriotiques vendus au profit de la Libération du Territoire ..... [illegible]
La République et la Vigne, par un Bourguignon ..... [illegible]
Lettres aux Paysans, par [illegible], chaque série en brochure ..... [illegible]

M. L. GAGNEUR.

Jean Caboche à ses amis les paysans ..... [illegible]
Mésaventure électorale du Baron Pirouett ..... [illegible]
et les autres ouvrages du même auteur, à différents prix.

E. MONTEAUFEU.

La Sagesse conservatrice ..... [illegible]
L'Avenir de la France Républicaine, ou la Poule au Pot ..... [illegible]
Les Préliminaires de l'art de faire fortune, (avec prime et programme de l'Association du Travail et du Capital, mise en pratique par l'Union du bien-être moral et matériel) ..... [illegible]
Petite édition (avec prime) ..... [illegible]
Feuille simple ..... [illegible]

NOTA. — Pour faire admettre les écrits dans la Bibliographie républicaine adresser les demandes à la même Librairie, qui se charge de la publication et de la propagande de tous les ouvrages, de Littérature, Sciences, Arts, Industrie, Commerce, etc. — Inutile d'y adresser les publications non républicaines.

Tout ouvrage demandé [illegible] par la Poste s'augmente des frais de port, [illegible] à notre propagande.

L'Empire, les cinq milliards, [illegible] sont le passé !

[illegible]

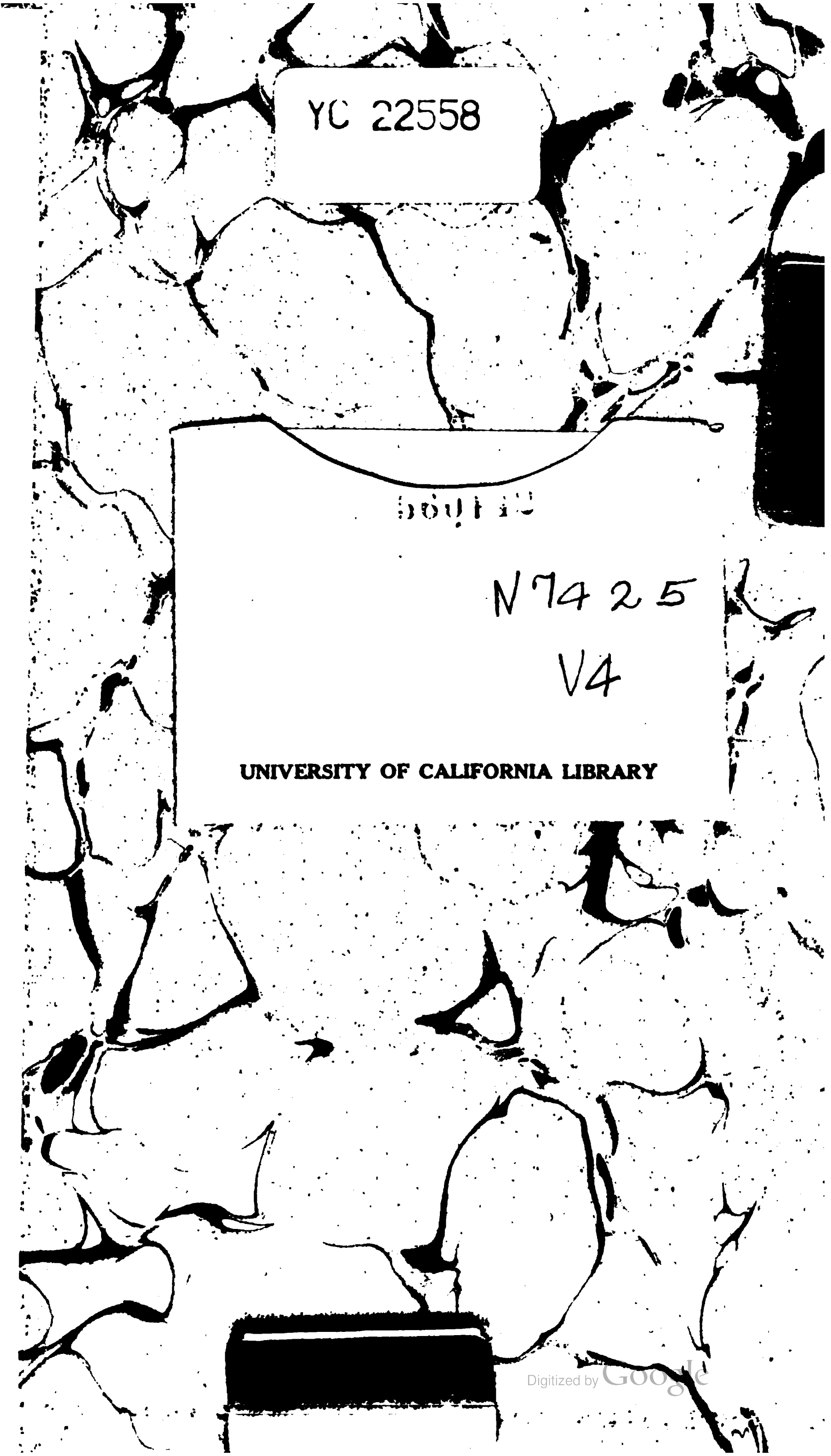
THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

JUN 11 193

YCLF (N)

LD 21-95m-7,'37



YC 22558

N7425
V4

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY